

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

МАГИСТЪРСКИ ФАКУЛТЕТ

ДЕПАРТАМЕНТ: ТЕАТЪР

НЕЛИТЕРАТУРЕН ТЕАТЪР –
ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ПРАКТИКИ,
СПЕЦИФИКА И РАЗВИТИЕ

ПЪТЯТ ЗА СЪБУЖДАНЕ, ВЪЗБУЖДАНЕ И ОГОЛВАНЕ
НА ПСИХОФИЗИЧЕСКАТА СЪЩНОСТ НА АКТЬОРА, БАЗИРАН НА ОПИТА НА
РАЗЛИЧНИТЕ СИСТЕМИ ОТ XX ВЕК, КАКТО И НАЧИНИТЕ ЗА ПОСТИГАНЕТО НА
ДУХОВНА И ТЕЛЕСНА ЦЯЛОСТНОСТ НА АКТЬОРА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЯ НА АНТОАНЕТА ПЕТРОВА (факултетен номер F02219)

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ ДОЦ. ВЪЗКРЕСИЯ ВИХЪРОВА

СОФИЯ, 2012

„Писмо до Актьора Д.

Ти не съзнаваш важността на това, което искаш да споделиш със зрителите...., отговорност, вътрешно присъща на занаята ти, който се състои в установяване на контакт с човешките същества и поемането на отговорност за това, което им разкриваш... на границата на позволеното.

Този, което дълбае навътре в себе си, за да си изясни своето собствено положение и липсата на идеали и нуждата от духовен живот, винаги ще бъде наричан фанатик или наивник. В един свят, където лъжата е всеобща норма, този, който търси своята собствена правда, е считан за измамник и лицемер.

Всичко , което ти създаваш и после му придаваш форма, е също част от живота и заслужава грижа и уважение. Твоите действия пред зрителите трябва да черпят сили от пламъка, скрит в нажеженото желязо, от гласа, идващ от кладата. Само тогава действията ти ще продължават да живеят в мислите и чувствата на зрителите и ще ферментират в неочаквани последици. Ти трябва да намериш в себе си този смисъл, който надхвърля границите на твоята личност и те конфронтира социално с другите.

Мнозинството от хората нямат нужда от нас. Твоята работа е един вид социална медитация на теб самия в такъв рискован театър, който шокира нормалното психическо благосъстояние, всяко представление може да ти е последно.

Ако да бъдеш актьор, означава всичко това за теб, тогава ще се роди един нов театър, една нова актьорска техника и нови взаимоотношения между теб и хората, които идват да те гледат, защото имат нужда от теб.“

Еуженио Барба – „Плаващи острови” [Барба8]

РАБОТЕН ПЛАН:

СЪДЪРЖАНИЕ

Въведение	стр. 6
Работен инструментариум и прилагането му в процеса и спектакъла „Египетска приказка за сърцето“	стр. 7

Глава първа

1. Литературен театър на XX век – техники и школи	стр. 21
1.1. Станиславски Константин Сергеевич	стр. 22
1.2. Старсбърг Лий	стр. 29
1.3. Брехт Бертолт	стр. 39
2. Нелитературен театър на XX век. Техники и школи	стр. 43
2.1. Арто Антонен	стр. 44
2.2. Вахтангов Евгений	стр. 48
2.3. Мейерхолд Всеволод	стр. 50
2.4. Чехов Михайл	стр. 52
2.5. Брук Питър	стр. 53
2.6. Барба Еужениу. Odin theater	стр. 55
2.7. Гротовски Йежи; Чеслак Ричард; Work Center Grotowski- Rishards	стр. 69
2.8. Василиев Анатолий	стр. 82
2.9. Нелитературен театър- други форми	стр. 85
2.9.1. перформанс	стр. 85
2.9.2. happening	стр. 86

2.9.3. Уйлсън Робърт	стр. 88
2.10. Ритуален театър – Гудман Фелисити, Шехнер Ричард и Готовски Йежи	стр. 89
3. Предимства и недостатъци в актьорската техника–на външното към вътрешното в разкриване на актьорската природа. Континиум	стр. 99
4. Вместо заключение: „Аз-ът“ на актьора, персонажа и раждащият се нов „Аз“ в играта-театър.	стр. 106
Глава втора	стр. 109
Прилагане на техниката при работа върху определен инициращ текст от древността, неразработван досега, със сюжетен характер. Приказка за претърпелия коработрушение, или островът на изобилието; древноегипетски текст, превод проф. Сергей Игнатов. Анализ на текста. Червеният ред	стр. 109
1. Хипотези относно съществуването на театър в древен Египет	стр. 109
2. Червеният ред	стр. 115
3. Семиотичен анализ на приказката	стр. 120
4. Опит за литературен анализ на приказката	стр. 132
Глава трета	стр. 136
Праксис – визира се работна група студенти, преминал тренинговите упражнения в следните модули – йога, belly dance, психофизически упражнения за събуждане и възбуждане на актьорската природа	
1. Преди началото	стр. 137
2. Цели и методи при работа със студентите	стр. 139
3. Работни модули	стр. 141
3.1. Йога модул с водещ Даниел Петров	стр. 141
3.2. Belly dance модул с водещ Адриана Кацарова – belly dancer	стр. 149

3.3.	Психофизически упражнения за събуждане и възбуждане на актьорската природа. Индивидуална работа с група студенти по актьорско майсторство – блокаж и деблокаж	стр. 151
4.	Репетиции и достигане до спектакъла „Египетска приказка за сърцето“ с режисьор Елена Панайотова	стр. 175
5.	Методологическо осмисляне	стр. 210
	Заклучение	стр. 211
	Приложение	стр. 212
	Библиография	стр. 243

ВЪВЕДЕНИЕ

ПЪРВА РАБОТНА ХИПОТЕЗА- перцептивните и експресивните способности на човешкото тяло са изначалните изразни средства в ненаративния театър за раждането на импулса и изследване на различията във физическото възприятие на актьора.*

Генерална цел на ненаративния театър е да оголи физически осезаемата чувственост на актьора, да накара тялото да говори, дори когато мълчи, да съедини физическите функции, които са били разчленени, за постигането на духовна и телесна цялостност на актьора. А съзнанието за телесна комуникативност води до цялостно осъзнаване на всички физически връзки в тялото и култивира постоянство на жизнената енергия и концентрацията.†

Всички школи, методи и техники анализират различните начини за възбуждане на актьорската природа - от вътрешно към външно или обратно.

Единият начин започва от вътрешното, менталното, от работата над емоциите и въображението, от личното отношение към персонажа, другият тръгва от външното, от тялото, за да стигне до „психическото проникване по време на тренинга.“[Готовски33], а когато тези два пътя се сливат, в постигнатия резултат не може да се открие ментална или физическа е била отправната точка.

„Да се проникне докрай в творческата лаборатория на актьорската професия е невъзможно, защото актьорското изкуство е трансгресия – преминаване на границите на личностната идентификация.“ [Н. Йорданов59]

Днес живеем в края на модернизма, който се характеризира с континуум и размиване на границите между отделните методи и техники с последващо деконструиране и миксиране.

Тази ВТОРА РАБОТНА ХИПОТЕЗА за КОНТИНИУМ между методите на Станиславски, Брехт и Готовски ще опитаме да докажем, анализирайки новия подход към системата на Станиславски от Мерлин. Базирайки се на протоколите на Страсбург при режисиране на пиеси на и от Брехт по методите на Станиславски и задочния диалог между Станиславски и Готовски.

Следвайки протоколите от съвместната работа на Страсбург и Брехт и принципите на Барба и Готовски, нашият екип* анализира, онагледява и методологично осмисля идеята за континуум между отделните техники и школи чрез процеса и спектакъла „Египетска приказка за сърцето”

ТРЕТАТА РАБОТНА ХИПОТЕЗА е трансформирането на ЧЕРВЕНИЯ РЕД от „Острова на изобилието” в ролята на сквозное действие и предположението, че театърът е възникнал в древен Египет далеч преди първата му поява в древна Гърция.

ЦЕЛ на настоящата теза е да се потърси:

* Тази първа работна хипотеза ще се опитаме да защитим чрез тренинзи, репетиции и спектакъла „Египетска приказка за сърцето”, базиран на изначален инициращ текст: „Островът на изобилието. Приказка за претърпелия корабкрушение.”

† Нашият екип – екипът реализирал спектакъла “Египетска приказка за сърцето”

- Да даде научна обосновка на причините за зараждането на импулса и емоцията в тялото на актьора
- Да открие какви са причините за различията във физическото възприятие на актьора.
- Да проследи как се случва монтажът: дали когато се НАДГРАДЯТ двете емоционални и асоциативни вериги и се получи припокриване на места
- Да отговори на въпроса дали може да се поставят други капани на подсъзнанието, за да се отключи несъзнаваното, и какви са тези капани
- Да даде научна обосновка на много от въпросите и темите, които занимават автора на настоящата теза в работата ѝ като актриса и преподавател
- Да открие механизмите, които събуждат и активират мотивацията на актьора-персонаж – лични(психофизически), социални и исторически детерминирани

Работен инструментариум и прилагането му в процеса и спектакъла „Египетска приказка за сърцето“

1. МЕТОДОЛОГИЯ НА РАБОТА

Между актьора като индивидуалност и създавания от него персонаж има продължителен процес и за да се опише този процес, се прилагат понятия, които се нуждаят от уточнение и прецизиране.

Методът е технология на обучение и работа на актьора на сцената. Методът е включване на всички знания, умения, работни фази в цялостна система и това е системата на Станиславски, методът на Ли Страсбърг, Александер и Лабан техника, експерименти Баухаус; неоавангарда от 50-60 г. на XX век, актьорски тренинзи на Мейерхол, Готовски, Барба и др.

Методът става обект за творчески и научни търсения след появата на фигурата на режисьора, когато актьорът от инструмент-вещ се превръща в инструмент-индивид, и заслугата за тази трансформация е на К.С. Станиславски.

В постмодерната култура границите между отделните школи и методи са размити и днес себепроникването на Готовски е континуум на превъплъщението на Станиславски и отчуждението на Брехт, нещо повече – различните методи и актьорските тренинзи от XX век са само и единствено съвкупност от техники, компилирани от източни и фолклорни култури, съвременните открития на науката, личен опит и собствени прозрения.

В нашето изследване ще тръгнем от:

- 1) метода на физическите действия на К.С. Станиславски - „аз“ в предложените обстоятелства”;
- 2) ще преминем през магическия транс на Арто;
- 3) ще отключим несъзнаваното в атмосферата на Корабокрушенеца на Вахтангов;
- 4) ще се опрем на биомеханиката на Мейерхолд при разработване отделната фаза на движението и жеста;
- 5) ще потърсим уголеменото тяло на Барба в неговото физическо и психическо измерение на предизразно ниво, ползвайки принципа на отрицанието;
- 6) ще заложим на прецизността и точността на извършваното движение и действието, като капан за подсъзнанието;
- 7) ще се опрем на метода на Гротовски, концентриран върху „узряването” на актьора, себедаряването на публиката и техниката на „транса”, чрез специални упражнения за вглъбяване, физически, психически и вокален тренинг за композиране на ролята като система от знаци;
- 8) ще работим с жизнения център на Гротовски на принципа: нервен импулс – рефлекс – реакция. Импулсът е в теб вътре и действието преминава през теб и те пронизва;
- 9) ще се опитаме да разгадаем метода на Василиев – от прецизността на жеста към правилното преживяване. И ако актьорът е прецизен и точен в ритуалната форма, то неминуемо ще отключи енергията на живота;
- 10) ще създадем нашите ритуални пози, стигайки до психически транс на база упражненията на: Шехнер, Гудман, Гротовски; упражнения за транс през определена маска, движение, звук;
- 11) ще направим вокален тренинг с текста на средноегипетски, използвайки упражненията на Кристин Линклейкър и Красин Йорданов;
- 12) ще използваме по-свободно наличната база упражнения – само като трамплин в търсене на нашите упражнения.

Актьорската професия и до днес е обрамчена с някаква митология и загадъчност, едва през ХХ век теорията за театъра и сценичната практика са се обособили в **методологии за изпълнителско изкуство**. Появяват се и първите лаборатории за изследване на актьорската техника, за жалост повечето подчинени на фигурата на режисьора.

Актьорската игра може да бъде разглеждана както по отношение на материала (драматургичния текст) и публиката, така и по начина, по който актьорът въздейства върху публиката- сугестивно, съблазняващо и обругаващо.

Стратегията е отношението на актьора към образа и зрителя, резултат от творческата интуиция и разбира се, изначална философия.

Дидро поставя базисната дилема пред актьора за „вчувстване в образа“ или за „рационална дистанция към него“. [Дидро38]

Когато актьорът играе – това е спомен от преживяна емоция или неговите чувства са автентични в момента на играта, въпрос, който е занимавал разбирачите и писачите за театър от най-дълбока древност та до днес.

Други изначални въпроси, касаещи стратегията, са:

- каква е връзката между Аз-а на актьора и потенциалния зрител на представлението;
- актьорът, играейки, се скрива зад персонажа или се оголва чрез образа;
- актьорът се обръща апард към публиката или втъкава себе си в героя;
- до каква степен живият пърформативен акт доминира над предустановената функционална действителност, или се случва точно обратното;
- каква е технологията за професионалната подготовка на актьора при изграждане на сценичния образ.[‡]

Ролан Бард отнася стила към „личната и тайна митология на автора“ [Бард10];

Стил е принцип на художествено изграждане и изразяване; методът донякъде подкопава понятието стил на актьорската игра; често стиловете, в които играят актьорите, са били смесвани с литературните стилове на играната от тях драматургия: висок стил – трагедия, нисък стил – комедия;

Стилът е индивидуална характерност, „произтичаща от определена биология и минало. Стилът е свързан с израза и то по начина, по който той бива екстериоризиран в света пред другите, определен принцип на изразяване – романтичен, натуралистичен...”

Актьорският стил е приобщаване към определен регистър от театралния и културния код на епохата, но също и отстояване на уникален артистичен изказ. Блестящ пример за това са световно известните актриси от близкото минало Сара Бернар, която винаги играе себе си и персонажа едновременно, и Елеонора Дузе, която пък се скрива зад образ, който мисли и чувства без излишна приповдигнатост.

[‡] Представлението е антропологическа форма на театър в изследване другостта на египетска култура – като ритуал, музика, танц и език, за да създаде уникално и неповторимо преживяване на един нов съвременен театър, ритуал, в който актьорът, оголвайки своята природа, преживява и коментира емоцията едновременно.

Модернизмът в стила на сцената идва с амбицията да се постигне крайна стилизация на живота актьорско тяло, пример за това е свръхмариона на Крейг.

В XX век, в ерата на постмодернизма, проблемът за стила е второстепенен, доминиращ е въпросът за технологията при подготовката и работа на актьора. Методът и индивидуалният стил на актьорската игра се подчиняват на методологията на режисьора и в резултат на това се говори за тип актьорска игра – психологичен, физикален, антропологичен и импровизационен.^{§ **}

Почеркът е автентичност и оригиналност на актьорското изпълнение, който формира у актьора специфичен набор от похвати и игрови ходове.

Почеркът може да се развива, клишира, разваля и се определя както от личната воля, индивидуалните особености и ценностната система, така и от житейския опит.^{††}

Протообразът е скелетът, върху който се надгражда сценичният образ – интонации, жест, походка, поглед...^{‡‡}

Маниерът при актьора е вид социална ангажираност на сценичното му присъствие, същевременно е и субективна характеристика на твореца, който „сам си създава език, за да изрази по свой начин

[§] На база горепосоченото определяме стила в спектакъла „Египетска приказка за сърцето“ като едновременно танцово-физикален и ритуално -антропологичен. „Египетска приказка за сърцето“ комбинира в себе си множество жанрове, като резултатът не напомня на нищо познато или видяно.

^{**} „Може би в стремлението си резултатът е по близо до идеята на Вахтангов за фантазия реализъм или изследователските проекти на Гротовски по програмата „обективна драма“ [Гротовски135]и работата му върху „Книга на мъртвите“.

Най-важното е достоверност на актьорското преживяване и лишаване актьора от възможност да попадне в познати щампи на поведение на човешката психофизика. Това прави общуването с публика, да следва няколко нива на възприятие и позволява зрителя да дописва историята, жеста, звука и да е активен участник в гледането на спектакълът, като пряк свидетел на ритуал.”[Панайотова, Е]

^{††} Почеркът в „Египетска..“ е следствие от танц, йога и древноегипетски пози

^{‡‡} Протообразът в „Египетска...” е съвкупност от различни елементи:

- походка идваща от разграждане стъпка на танца бейли и танц на дервиши;

-жест от изтока

-пози от египетски партитури

-звук през вътрешна прозявка и различен от персоналния регистър

това, което е почувствал“.[Гьоте19] Всичко се случва на границата на съзнавано и несъзнавано и само отчасти зависи от драматургията и постановъчната схема.

Брехт е пример за включване на маниера на актьорско присъствие в една цялостна театрална система, в която има ясна стратегия (епическа форма на театър), метод (ефект на отчуждението) и стил (груб плебейски). Брехтовият гестус е идеологизиран маниер на актьорското поведение. „Позата на тялото, интонацията и мимиката се определят от някой обществено значим гестус.“ [Брехт17]

Когато говорим за постдраматични сценични форми, се долавя маниер, който ангажира пърформърса с някои социокултурни избори, но като цяло маниерът в постмодернизма е размит и деконструиран чрез фрагментарност, гротескност и цитатност.

Антропологическият театър иска да оголи актьора от всички социокултурни напластявания в него и от един фалшив маниер на сценично поведение, за да изправи актьора пред архетипа на общността и така да се премахне всякакъв маниер на актьорската игра, който опосредства живата връзка зрител – актьор.

Маниер е и изборът на обекти и костюм на сцената и е важен за творческия процес на актьора, който прави своя индивидуален избор на поведенчески модели и културни стереотипи при изграждане на своята роля.

Маниерът също може да се клишира, понеже съществува реална опасност актьорът да се срасне с него.^{§§}

Почеркът и езикът на актьора е автентичност и оригиналност на актьорското присъствие, почеркът е и първична реакция, уникалност на движението на тялото и гласа, както и специфичен начин на дишане и контрол на мускулите, така и концентрация на психофизическата енергия, чиято употреба зависи от конкретната задача на сцената, но е продиктувана и от индивидуалната природа на актьора и затова е уникален. Почеркът е свързан с вътрешната природа на актьора, но също така е резултат от тренинг и осмисляне.

Същинското вникване в работата на актьора като инструмент за творчество би дало едно графологическо изследване на актьорския почерк, който може да е мощен, неенергичен или колеблив.

Източният актьор и една твърде малка, бих казала незначителна част от актьора от т.нар. западен театър жонглират с концентрацията и насочването на своята психическа енергия, а тя не може да се измери и улови, но пък може да се усети и преживее; в източната култура това е „прана“, а в китайските бойни изкуства се нарича „ки“.^{***}

^{§§} В „Египетска..“ няма маниер или ако има, то той е на оголения актьор, на границата с несъзнаваното.

^{***} Можем да заключим, че в „Египетска...“ почеркът се генерира от следните елементи: йога, бейли денс, древноегипетски език, партитури от древноегипетски пози.

Модели на присъствие на актьора на сцената и ОБЩУВАНЕТО му с публиката

Според Бърт О. Стейтс има три принципни МОДЕЛА, по които се извършва общуването на актьора с публиката и присъствието му на сцената:

- Аз(актьор)= Модел на себеизразяване
- Ти(публика)= Модел на колабориране(търсец съучастието на публиката)
- Той(персонаж)= Модел на представяне” [Стейтс100]

В първия модел на себеизразяване актьорът изглежда, че играе от свое име; някои роли засилват тенденцията към себеизразяване(Сирано, Фауст, Хамлет), създадени сякаш за да освободят актьорската стихия.

Въпрос – защо всички велики актьори си избират Шекспирови персонажи? Те предизвикват актьора да се включи на пълни обороти в съревнованието Актьор – Персонаж. Монолозите са огромно предизвикателство за актьора с високата си степен на себеизразяване, като важно в случая е самото изпълнение, а не смисълът.

Има актьори, чийто талант е в това, че играят самите себе си, класически пример е Сара Бернар- „винаги е актрисата и ролята едновременно; не слага акцент върху всичко, а подчинява отделните ефекти на по-силния цялостен ефект“ [Стейтс100]. Докато Елеонора Дузе „постига чудото на собствено изчезване в ролята“ [Стейтс100]- изкуството ѝ се състои точно в това да го направи като в живота. И двете велики, „не защото сетивно ни вълечат във въображаемото, а защото ни представят реалното в почти чиста форма.“ [Стейтс100]

При Дузе – тя разбира персонажа така добре и „може да насили природата си до степен, в която да се превърне в жената, която играе, без да загуби себе си, а Бернар издига изкуствеността до толкова, че да погълне въображаемото и да замести персонажа със самата себе си.” [Стейтс100]

Вторият модел – Ти(публика)= Модел на колабориране, търси съучастието на публиката и търси начин да скъси дистанцията Публика – Актьор, като се даде на зрителя по-активна роля в театралното общуване.

Поканата към зрителя за по-активно участие е:

- от негласна до открита
- от символична до реална

Актьорът играе персонаж, който живее в свят, включващ и публиката, а публиката от своя страна е довереник на персонажа.

Във този втори модел попада Брехтовият актьор, който играе безпристрастно и с отдръпване и така осигурява на зрителя обективна дистанция за случване на пиесата. По пътя на емпатията сближава публиката със своето критично Аз, а не с личността, която изобразява. Стратегията на Брехт е иронична: начин да отречеш собствения си грях в процеса на извършването му или „аз грешника стоя пред вас“ [Брехт17], като самото признание вече идва да го отчужди от греховността му.

Има ли театър, в който да се говори на публиката без усилие на представяне и себеизразяване? – „Обругаване на публиката“ от П. Хандке, с идея не да се обиди публиката, а да се направи от нея(публиката) герой, събитие, тема.

Притегателната сила на Третия модел – Той(персонаж)= Модел на представяне се крие в неговия праксис(работа, дело) понятие на Аристотел – да разказва „за НЕЩО, но не за хората, а за делата на хората. „Творческата енергия на актьора е насочена към това той „да стане“ персонажа. И за публиката творческата енергия се превръща в част от природата на персонажа, публиката вижда през „знаковия език, „изкуството“, „означаемото“, намиращо се зад него. Пиесата е възплъщение на значими човешки преживявания., виртуозността тук е в постигането на взаимно съгласие между актьора и публиката.” [Стейтс100]

Тези три модела не съществуват в чист вид. Актьорът изиграва начина, по който се отнасяме към нещата от света. Той прави това, като отчасти самият се превръща в нещо, отчасти като извършва нещо, и отчасти като споделя нещо. Така ни позволява за кратко да изживеем един друг живот вмъкнат в нашия собствен по особен начин и понякога създава смътно доловимо усещане за постигане на безтегловна жизнена пълнота, сякаш душата се е отделила от тялото.

Личността на актьора определя и дуализма на изпълнителското актьорско изкуство: когато си на сцената си самия себе си или някой друг. Тази двойственост е оста, по която се разполагат различните методологии на XXв.

В единия край е Станиславски с изискването си към актьора: „Никога не губете себе си на сцената, винаги действайте от свое лице, от лицето на човека –артист: „...загубиш ли себе си на сцената, изведнъж свършва преживяването и започва представянето”. [Станиславски96]

Търсенето на психологическа вярност за актьора е основна цел за Станиславски.

Актьорът трябва „да живее живота на персонажа, който пресъздава на сцената, да преживява, а не да представя”. [Станиславски96]

За Станиславски присъствието на личността на актьора като ядро на изпълнението и източник на истинност в играта. „Доброто изпълнение е игра, изградена върху собствен опит и емоции”, така издига личността над ролята, настоявайки, че „актьор и персонаж трябва да се слейт”, а от друга страна „актьорът никога не може да изиграе някой друг освен себе си.” [Станиславски96]

В другия край на оста е Гротовски – „актьорската личност се саморазкрива, в своята най-дълбока интимност същност чрез екセス, транс, актьорът се отдава изцяло и смирено”. За Гротовски „личността е по-важна от ролята, доколкото ролята е средство за себепознание.” [Гротовски31]

Актьорът на Брук в тази ос е между Брехт и Гротовски – той е „изследовател, откривател и посредник за пренасяне на истини.” [Брук17]

За Брехт е важно, „бидейки на сцената, ти(актьорът) самият да коментираш някой друг”[Брехт18]. Ангажираността на изкуството със социалната промяна – „театърът трябва да изследва отношенията между хората и събитията с цел промяна и в този смисъл” [Брехт18], не с емоционалния си опит като при Станиславски, а със знания повече от тези на зрителите.

Информационни ресурси, които ще бъдат използвани при разработване на темата:

1. Специализирана литература за различните системи от нелитературния театър.
2. Упражнения, извлечени от различни тренинзи и системи от представителите на нелитературния театър.
3. Литература за историята, обичаите, традиции, езика на древните египтяни, придобити от студирването ми в Департамент средиземноморски и източни култури.
4. Личен актьорски, психодраматичен и педагогически опит, базиран на:
 - участието ми в много театрални проекти;
 - обучението в Магистърска програма „Артистични психодраматични практики”;
 - социалната ми работа по проектите на програмата „Изкуство за социална промяна”;
 - работата ми в областта на социодрамата, психодрамата и импровизационния театър, или т. нар. плейбек театър; форум театър с група студенти по актьорско майсторство в НБУ;
 - практическата работа със студенти по актьорско майсторство – физически театър и студенти не-актьори в НБУ.
5. Аудио и видео материал във връзка с проблемите на изследването по време на репетициите на „Египетска приказка за сърцето”.
6. Протоколи от проведените тренинзи с работната трупа в йога модула, уроците по бейли и актьорски тренинзи, базирани на упражнения на Гротовски, Гудман, Шехнер и др.

2. АКТЬОРЪТ, РОЛЯТА И ТЕКСТЪТ

Актьорите, които ни поразяват със своето изпълнение, са тези, които владеят до съвършенство концентрацията и насочването на своята психическа енергия, чието изпълнение събужда асоциации за множество от образи и емоции, които се случват едновременно в съзнанието на

актьора. Както пише Готовски, „оголеният от всякакви социални и екзистенциални маски актьор, готов за среща с несъзнаваното, пред погледа на зрителя”. [Готовски32]

Като как се ползва текстът и кой кого обслужва – текстът актьора или обратното при изграждане на актьорската игра?

Ако изпълнителят прави нещо, за да симулира, въплъщава и преструва, то той играе.

Актьорската игра включва най-малкото и най-простото физическо движение, а също така и най-малкото или най-простото действие (което включва, уви, и преструвка). Тя приема формата на „импулси, които инициират действието“ [Готовски32], изграждащо партитурата на спектакъла.

Най-простата игра е когато се използва само един елемент – емоцията, а сложната актьорска игра предава диапазона на променящите се чувства на персонажа, особено когато започват да се обиграват и детайлите (например емоция – страх; физически характеристики – грохнал старец; среда – ослепително слънчев ден).

Понякога в реалния живот срещаме хора, за които имаме усещането, че играят, тоест – те имат съзнание за наличие на публика и активно реагират на тази ситуация, като интензивно излъчват идеи, емоции и елементи от личността си, като ги подчертават и театрализират заради публиката, от което следва да заключим, че актьорската игра се появява в мига, в който емоциите са пресилени и преекспонирани заради много уважаемия зрител.

Може би в самата проекция се състои разликата между наличието и отсъствието на актьорска игра и този аспект е свързан с психиката на актьора, който може да играе без дори да се движи, без да извършва и най-малкото физическо движение, като актьора на Брук.

Всяка игра по дефиниция е реална и нереална, защото само в театъра е възможна истинска и пълна илюзия. Актьорската игра може да лъже, да предизвиква доверие, да се възприема като липса на всякаква игра, дори като лъжа.

Актьорската игра е „искреност и като се научиш да я имитираш...”, значи си се справил. [Ф. Аусландер4]

„Актьорът е онзи елемент от интерпретацията, който крие най-много загадки и дава най-малко гаранции”[Ф. Аусландер4], затова според Ф. Аусландер „проблемът за личността и Аз-а заема централно място в теориите на Станиславски, Готовски и Брехт. Те определят личността на актьора за логоса в представлението, като тя предхожда и предопределя изпълнението му. Зрителят получава достъп до определени истини, именно защото личността на актьора присъства в представлението, затова абсолютно неизменно „актьорската игра е проводник до някаква истина”. [Ф. Аусландер4]

Това ниво на актьорската игра отразява и доминиращите нагласи и настроения на публиката – актьорът е като свръхчувствителна мембрана, която ги улавя, излъчва, след това усилва и връща с тройна сила там, откъдето са дошли.

Актьорът себе си ли играе в различните персонажи и само за себе си ли говори, преминавайки чрез различните текстове в различните роли?

Създава ли си актьорът ситуации-капани, от които непрекъснато да търси изход? За да се отговори на тези въпроси, трябва да се изследва актьорската игра, като се проследи оста: 1. наличие на актьорска игра – актьорът играе на сцената, и 2. отсъствие на актьорска игра – актьорът не играе на сцената, както и 3. „количеството“ игра на актьора.

Няма психически и физически театър в чист вид, тоест само и единствено едното – все едно да откъснеш тялото от душата, двете се допълват, а не се взаимноизключват, като в различните системи доминира или физикалното или психологичното.

Поради тази причина са възникнали и различните системи, методи и техники, но е важно да се отбележи, че всеки един от представителите на различните направления е искрен в търсенето на автентично и истинско актьорско преживяване.

Идва момент в живота на човек, когато, опирайки се на опита, изпитва потребност да провери и осмисли това, което знае и може, това, което предугажда интуитивно. Има нужда да пие вода от извора, като прочете отново и отново знанието и го провери в залата за тренинг или по време на репетиции на сцената.

Театърът е практическо занимание и за да достигнеш „истината“, поезията и философията на преживяването или представянето, трябва да преминеш през „ада“ на своето тяло.

Ключът към душата на театъра е „пречистеното тяло“ [Готовски 31], а за да отключиш емоцията, трябва да загрееш и възбудиш своя психофизически апарат.

Театърът е форма на любов и по-вярно ще бъде, ако кажем, че театърът е сублимиране на любовта към другия в актьорско преживяване. А тялото и душата на персоната (личност) – опразнена, незаета ниша, която актьорът, обладан от режисьора, изпълва с емоция, и нещо повече – режисьорът умира в актьора.

Театърът е форма на неизвестното, на невъзможното, към което цял живот тичаш и искаш да опознаеш.^{†††}

Актьорската професия и до днес е обрамчена с някаква митология и загадъчност, едва през XX век теорията за театъра и сценичната практика са се обособили в методологии за изпълнителско изкуство. Появяват се и първите лаборатории за изследване на актьорската техника, за жалост повечето подчинени на фигурата на режисьора.

^{†††} Най-важното за един актьор е отношението към самия него, опознаването на собственото тяло и съзнание и приемането му такова, каквото е – то често не е перфектно, но е наше и затова се налага да го обичаме. Като млада актриса ми беше трудно и непосилно да овладеем и потисна демоните в душата си, дори мислех, че някъде около 30-те ми години ще предам богу дух, и за да ускоря този процес, върших големи шуротии – дълъг нощен стоп, комбинация от трева и алкохол, скитах по неподходящи места с високи токчета, ала после разбрах, че нещата със смъртта не са решение, и започнах целенасочено да обхождам и човъркам тази бездна, наречена несъзнавано.

Актьорската игра може да бъде разглеждана както по отношение на материала (драматургичния текст) и публиката, така и по начина, по който актьорът въздейства върху публиката- сугестивно, съблазняващо и обругаващо.

Налудността и актьорът

Дидро като че ли е един от първите, който лансира идеята за корелацията между тези две „категории” в човешкото общество – шизофрения и актьорстване.

Да си актьор означава да си шизофреник, от своя страна шизофренията е вид раздвоение на личността, следователно актьорството е приютяване и съжителстване на много личности в една.

Вахтангов като актьор и човек, приел собствената си „лудост” [Вахтангов23], прегръща и отстоява идеята на Дидро за шизофреничната същност на актьорската професия, а Михаил Чехов, след като се установява в САЩ, развива своята система, базирайки се на идеята за раздвоението на Аз-а, представена като вид актьорска техника.

Обаче Станиславски е изградил своята Метода без нито веднъж и никъде да споменава, че актьорстването е вид раздвоение на личността.

Играта и актьорът

Да играеш означава да се преструваш, да симулираш, да представяш, да се превъплъщаваш, да репрезентираш, но да играеш означава и да не се преструваш, да не симулираш, да не представяш, да не се превъплъщаваш, тоест да не играеш.

Основен актьорски принцип в литературния и нелитературния театър е да се използват истински чувства и емоции, които актьорът изпитва, когато изпълнява ролята, без значение дали те ти се случват тук и сега или по пътя към ролята си втъкал в тях истинска емоция или спомен от реалния си живот, различна от тази на персонажа.

3. Театърът на новото време – техники и школи.

„Театърът на XX век открива самосъзнанието за собствената си парадоксалност на едновременно изкуствен и жив език”[Терзиев 110]

Ако сведем театъра до неговата първоначална същност, ще установим, че той преди всичко е стремеж към диалог, акт, насочен към общуване и разбирателство. В самото начало на театъра този акт на разбирателство се извършва между човека (човешката група) и заобикалящото го отвсякъде неизвестно (съдбата, боговете, естеството). След това преминава през различни метаморфози, адекватни на логиката на движение на европейската цивилизация. Като константна остава – грижата за създаване на условия за разбирателство, за протичане на театралния акт като акт на разбирателство. Театърът винаги е имал категорично очертани граници, в които е можел да

се състои. Посочените граници неизменно са затваряли в себе си общност на представящи и гледащи, обединени на базата на общовалидни ценности.

XX век, век на големи предизвикателства пред актьора с появата на голям брой системи, методи, техники, тренинзи за актьорската игра. Започва целенасочено осмисляне и теоретизиране на обучението на актьора, навлиза се в природата на това изкуство, осъзнава се необходимостта от предварителна работа на актьора върху ролята и върху себе си – подготовка, предигра/термин на Гротовски/.

Актьорът от инструмент-вещ в класическия театър се превръща в инструмент-индивид, за разлика от семейния театър на XVIII век. Реформа, довела до различно отношение към професията на актьора. Реформа, която започва от налагането на фигурата на режисьора в театъра на натурализма като автор на спектакъла и като водеща роля в литературния театър на XX век с главно действащо лице – драматургичния текст.

Режисьорът в неговото днешно разбиране се появява едва през XX век. Това се случва благодарение на инициативата на Майнигенския княз, на Станиславски, на всичките му ученици и на всички школи и студии по света, фигурата на режисьора се появява в едно с подемането на театралната реформа.

Задълбоченият и донякъде научен интерес към актьорския тренинг в новото време се захранва и от източните традиции (източен театър, йога, тай чи), откритията в човешката психо-физика на Павлов - теорията за условния рефлекс, Морено и неговата психодрама, психофизическата теория на Рибо, идеите на символизма.

- Как режисьорите от XX век ползват текста?
- Има ли универсална система и метод за актьорски тренинг?
- Има ли методология, която да се приложи еднакво успешно към различни текстове?

Това са базисните въпроси, които занимават творците от XX век.

По-важно е да се намерят принципи за конкретния текст – натам се насочват търсенията на режисьорите от XX век.

Някои опити са фундаментални – актьорският метод на Станиславски и интерпретациите на неговия метод при Страсбург и Чехов; биомеханиката на Мейерхолд; актьорът на епичния театър на Брехт; антропологичните търсения на Гротовски и Барба; да се направи видимо невидимото през и чрез актьора на Брук.

За интерпретациите на Станиславски, Гротовски, Мейерхолд, Вахтангов – съществуват невероятни текстове, някои доста изкривени и объркващи.

Театърът на XX век започва с опит да оказва натиск отвътре за промяна на институциите. Най-голямата промяна започна през последните 20 г. на XX в. – съвременният театър се стреми към създаване на универсални условия за разбирателство, стреми се към общуване, прекрачващо границите; изграждане на универсална театрална лексика и отвореност за възприемане на

непознатото чуждо в собствения им контекст (театърът като локално събитие), както и създаване на толерантна позиция към различието – алтернативен и психологически театър.

През XX век, в епохата на модерния режисьорски театър, личността на режисьора създава сценично произведение от себе си, отменяйки, подчинявайки индивидуалността на другите от екипа. Днес, успоредно с него, се налага и друг път – консенсус за параметрите на цялостната игрова ситуация (всеки от екипа предлага свои идеи.)

Днешният театър се случва не в границите, а на границите на стиловете и режисьорската институция.

Границата между публиката и представлението се натъква на нов вид пропускливост. Съвременният зрител в сравнение с времето преди 20 г. все по-често допуска непознати обекти, намества ги в себе си такива, каквито са, обогатявайки с тях собствения си опит, а не огъвайки се под него.⁺⁺⁺

В началото на XX в. европейското културно и театрално развитие започва нов етап, породен от необходимостта на артиста да се опита да контактува със заобикалящия го обективен свят. **Започва физическо нахлуване на театралното представление в публиката и в зрителната зала, като се преминава от сцена-кутия към сцена-кръг.**

Театърът се изживява като сбор от индивидуални програми на режисьора, които трябва да бъдат налагани с едни или други средства на гледащите. Именно тази позиция на модерното сценично изкуство налага на общността нови светоустойчиви идеи и нов език (20-те год. на XX век – експресионизмът).

Следващите реализации на театралния авангард: футуризмът, сюрреализмът, екзистенциализмът, абсурдизмът и базирания на тялото лабораторен театър от 60-те и 70-те г. на XX в. са следствие на умора и изчерпване на енергията на театъра да предшества живота, да отхвърля и замества изградените в него социални и естетически конвенции с нови. Театърът се отказва от постоянното конструиране на бъдещето и започва живот в настоящето, получава се състояние на минало и бъдеще, т.е. едновременно наличие на традиционни ценности, натрупан опит и авангардистки нагласи.^{§§§}

⁺⁺⁺ Авангардът като концепция за изкуството и конкретният театър се появява след естетическото движение „изкуство за изкуството“, получило най-отчетливия си израз в театралните сценичните практики на символизма през последното десетилетие на XX в. Фиксиране на художника върху ⁺⁺⁺самия себе си, отделянето и изолирането му от неразбиращия свят и вглеждане единствено в собствената му душа и съдба.

^{§§§} Днес живеем под диктатурата на обикновените хора – на техните вкусове и нагласи. Днес обществото не подкрепя артистите, живеем в криза на актьорски технологии и търсене на границите на театъра: все повече се формират трупи от професионалисти и аматьори, от хора с неравностойно социално положение или с физически увреждания; правят се театрални акции с участието на улични скитници, затворници, малцинствени групи.

Съвременният театър систематично разрушава езика. „Езикът е неизменна потребност на личността да удържи на вътрешното разделение между „аз” и „мен”. [Примавеси]. А дали не е настъпил вече и краят на словесния театър? Или се заражда потребност от нов вид драматургия – щом няма персонаж и драма, няма и диалог, а съчетаването на монолози в съвременната драматургия създава нова форма на взаимоотношения между персонажите.

4. Несресани индуктивни мисли****

Друга тенденция е размиването на театралното и публичното пространство, театърът се случва на места, които не са обозначени като театрални – затвор, съд, психиатрия, екзархия...

Актуално, модерно е това, което се случва днес, днес във времето на глобализация, където няма драма в класическия ѝ вид, днес животът и играта са изкуството да бъде избегната драмата, където театърът започва, когато драмата не е възможна.

Няма и „персонаж”, защото днес се появява т.нар. обикновен човек – това е човекът със своите желания, емоции, който не иска да бъде хванат и манипулиран и от самия себе си.

Съвременният човек трудно издържа на представления, траещи повече от час, не дай си боже да има антракт – хуква на бегот от театъра.

**** Виж в приложения

ГЛАВА ПЪРВА

1. ЛИТЕРАТУРЕН ТЕАТЪР НА XX ВЕК – ТЕХНИКИ И ШКОЛИ

Не могат да се обхванат всички представители на литературния театър, а и същината на настоящата теза не го предполага, ще се разгледат само тези театрали, които имат пряко отношение към темата, за доказване на хипотезата за континиум между наративния и не наративния театър, а именно:

1.1. Станиславски Константин Сергеевич

1.2. Страсбург Лий

1.3. Брехт Бертолт

1.1. СТАНИСЛАВКИ Константин Сергеевич (1863-1938) е роден в Москва на „границата на две епохи“.

За първи път в историята на театъра терминът психофизически се използва от Станиславски, предлагащ подход еднакво насочен към психологията и физикалността на актьора.

Според съвременните тълкуватели на Метода, Станиславски през целия си творчески път се опитва къде по-малко, къде повече успешно да преодолее това, което разделя ума от тялото, знанието от чувството: „... във всяко физическо действие има нещо психологическо и обратно”. [Станиславски 98]

И когато партитурата на ролята се овладее, то не-механичното изпълнение на физическата партитура ще доведе до дълбоко (психологическо) преживяване.

Съветските власти, за жалост, са потушили интереса на Станиславски към физикалността на актьора, към индуската философия и йога, но той взема от йогата най-важното за техниката на актьора – дишането „прана”. Мерлин твърди, че той включва дишането в действие, изключително важно откритие за събуждане на емоцията у актьора. „Жизнената енергия е сила, която се движи, движението на „прана” от своя страна създава вътрешен ритъм.“ [Мерлин 45] Ала въпреки тези гениални прозрения, Станиславски ратува за модел на актьорска игра, който се основава предимно на текста и персонажа.

Разбирането на Станиславски за актьорската игра

Актьорската игра е процес на идентификация, актьорът трябва да се идентифицира със своя персонаж.

В първа глава на „Моят живот в изкуството” К.С. Станиславски определя театъра като „театър на преживяването и театър на представянето.” [Станиславски 97] През целия си съзнателен живот и практика като актьор и режисьор Константин Сергеевич подробно изследва и описва актьорското изпълнение и посоката на актьора при съграждане на театралния образ. Един от първите, а дали не е и първият практик на новото време, който създава теория за актьорското изпълнение.

Безкрайно бях изненадана от твърдението на Готовски (в една от лекциите му), че на младини Станиславски никак, ама никак не е бил добър актьор, дори минавал за посредствен и лишен от талант. Тялото му било „сковано”, липсвала му спонтанност, имал нужда да подреди в главата си всеки детайл от ролята, иначе казано, имал нужда от техника, която да компенсира божественото озарение. Поради тази причина, за да помогне първо на себе си и собствените изяви, в лоното на театъра е създал Метода, тоест прочутата система на Станиславски е създадена да обслужва само и единствено него при разрешаване на проблемите с тялото му и сетивността му, поне в

началото.^{††††} И пак според Готовски, целият метод на Константин Сергеевич и всичките му търсения в тази област са плод на борбата с липсата на талант – нищо не е постигал с лекота, нищо не е ставало от само себе си. Трябвало е дълго да върви към нещо, за да получи яснота.

И създавайки метода, намирайки отговор или по-право – поставяйки верните въпроси и лутайки се в тъмното години наред, Константин Сергеевич е станал невероятен актьор, притежаващ тайнствена лекота, макар тялото му да е било доста тежко и трмаво. Така благодарение на Метода, е преодолял липсата на талант.^{††††}

Етапите, през които преминава Станиславски при изследване основните принципи в актьорската игра, са:

- ✓ може да се създаде вътрешен процес, свързан с възможния персонаж, но процес, присъщ само на Станиславски, тоест на отделната личност. Въпросът, който си поставя на този етап, е: какъв би бил моят индивидуален и уникален с това процес, ако се намирах в условията на другия, на персонажа, но именно „АЗ”
- ✓ Не ставаш другия, а си „аз в предложените обстоятелства” [Станиславски 96], той е убеден, че това може да постигне чрез емоционалния живот и т. нар. емоционална памет, като за целта се развие възможност да се управлява вниманието, предварително се натренира тялото, което да служи като екран за проекция на емоциите ни.
- ✓ Търси начини и способности да се отключи емоционалната памет от миналия живот (спомените на Аз-а), и как това да стане рефлекс на тялото, какъв е механизмът да се задейства това по наше желание и воля. В последващ етап Константин Сергеевич отхвърля тази идея, защото нещата с емоционалната памет нещо не вървят, някой път се отключва, други път – актьорът „напомпва“ емоциите си, немошно лъжейки себе си. Тогава Станиславски си задава базисния въпрос: защо емоционалната памет ни поставя такива капани, не може ли волевите действия да помогнат, емоцията да се отключва по наше желание тук и сега?

Така Константин Сергеевич, след години лутания, стига до извода, че емоциите не зависят от нашата воля, тогава възниква методът на физическите действия.

Въпросът, който поставя Станиславски, е: „Какво правя АЗ”, „правя“ в смисъл на едновременно външно и вътрешно, и при така зададения въпрос вече няма нужда да се почувстваш друг.

^{††††} До този момент не бях чела такива твърдения на хора, живели и работили със Станиславски, но допускам да е вярно.

^{††††} Талантът, както ни учи проф. Цветана Манева, е „работохолизъм и естетическо чувство за мярка”.

Сега остава само и единствено да се разберат обстоятелствата – физически и психологически на другия; социални и междучовешки, елементите на ежедневиия живот, опасности, желания, мечти и тогава персонажът се появява у актьора и така актьорът-личност, обладан от друга личност, става основният носител на театралното действие, т.нар. сквозное действие.

Ратува за изкуство „като в живота”, уви често стигащо до натурализъм.

Станиславски използва различни техники от изтока (между които и йога) за подготовка на тялото и съзнанието на актьора за работа.

Цел, основно събитие в пиесата и ролята, цели на ролите в предложените обстоятелства, подбор на верните физически действия, свръх задача, свръх-свръх задача, сквозное действие, това са темите, които Константин Сергеевич и учениците му изследват в прочутия театър МХАТ.

Идеите на Станиславски за актьорската игра се разпространяват из цяла Европа и САЩ (прочутото „Актьрс студио“ на Лий Страсбърг) и провокират много режисьори и актьори да продължат започнатото от него.

В края на живота си никому ненужен, набутан в малкия си апартамент и огорчен от родните звезди, Станиславски пише една малка книжка за етиката в театъра и актьорската професия, книжка-утопия, но базисна за възпитанието на актьора.

Станиславски винаги се опитва да преодолее това, което разделя ума от тялото, знанието от чувството; анализа от действието. Той е познавал добре психофизическата теория на Теодор Рибо (края на XIX век), който защитава тезата, че съзнанието и тялото са в единство и че емоциите не могат да бъдат преживени без физическо усещане. Станиславски пише: „във всяко физическо действие има нещо психологическо и в психическото – нещо физическо.“ [Станиславски 96]

Робърт Гордън защитава „съвременната физиологична концепция за тялото като единен психофизически организъм” [Зарили 45], а Станиславски го доразвива, като твърди, че „веднъж усъвършенствана, физическата партитура на актьора трябва да излезе извън рамките на механичното изпълнение и да стигне до по-дълбоко преживяване, което поражда ново усещане и придобива психофизически характер.” [Станиславски 96]

Най-важното, което заема Станиславски от йогата, е „прана” – дишането, вятърът, жизнената енергия и сила, която се движи и усеща като змия от върха на пръстите на ръцете чак до пръстите на краката.

Станиславски е убеден, че движението на „прана” създава вътрешен ритъм – „аз вярвам във вътрешната си енергия и я отдавам, разпръсквам я наоколо“ [Станиславски 96], а в по-късен етап тази енергия я преформулира като лъчеизпускане и лъчеприемане.

Познанията на Станиславски по йога са в основата за промяна методите на репетиране, той заема от радж йога термина „свръхсъзнание” и го поставя редом до подсъзнанието.

По време на упражненията от актьорите се е искало да излъчват своите чувства (лъчеизпускане), като предават подтекста на вътрешните емоции и мотивация чрез очен контакт един с друг.

Станиславски има предположения за наличието на активиращата енергия „прана“ у актьора. Уаит твърди, че Станиславски адаптира специфични йога упражнения, за да помогне на актьорите да „преодолеят ограничената си физическа сетивност и да се издигнат към по-високите нива на творческото съзнание.“ [Зарили 45]

Шомит Митър обяснява, че ранната работа на Станиславски за развитие на системата за превъплъщение чрез задачи и свърх задачи довежда „до отслабване на самосъзнанието“ [Зарили 45], защото съзнателният подход към ролята отнема от игривостта ѝ. Именно затова въвежда метода на физическите действия и ни съветва да се доверим на тялото и подсъзнанието, а не на рацията, за да се превъплътим в дадена роля чрез походка и грим. За съжаление тук Станиславски проявява късогледство, приемайки сомата външно и единствено като походка и грим. И развива идеята за модел на актьорска игра, която се основава на текста и персонажа. Принуден е обаче да признае неадекватността на Метода към всяка една драматургия – мистичната драма – Метерлинк, осъзнавайки необходимостта от нова актьорска техника за този вид статична драматургия.

Другите за Станиславски

Правейки паралел между Станиславски и Мейерхолд, Вахтангов пише, че целта му е била „зрителят да забрави, че е в театър, да се почувства в тази атмосфера и среда, в която живеят персонажите на пиесата (зрителите да са на гости на семейство Прозорови „Три сестри“ на А.П. Чехов) и всичко това с идеята да се изгони пошлостта от театъра, но увеличавайки се, изгони и истинската, необходимата театралност и отвори вратите и покани на сцената натурализма. Станиславски почна да търси истината и тя го доведе до истинността на преживяванията, изискваше истинско естествено, натурално преживяване, забравяйки, че преживяването на актьора трябва да бъде предадено в залата чрез театрални средства (звук на шурче...)” [Вахтангов 23] – „Увлечен от истинската правда, изведе на сцената натуралистичната правда. Той търсеше театралната правда в жизнената правда, Станиславски наложи на сцената жизнената правда, представяш правдата като правда: водата като вода, яребицата като яребица...

Станиславски чувстваше само днес, прогонвайки от театъра театралната пошлост, наложи в театъра жизнената правда.

Станиславски се появи тогава, когато истинската театралност беше мъртва, започна да гради живия човек, у когото туптеше живо сърце, течеше истинска кръв.” [Вахтангов 23]

В писанията си Анатолий Василиев твърди, че ако се „прочетат внимателно и между редовете основните фундаментални положения на Системата, те са заявка за истински авангард.” [Василиев 21]

Станиславски и текстът

Константин Сергеевич в цялата си система тръгва от текста, за да му остане верен до последната буква, но това е неговата субективна представа за текста – за него тайната на успеха на Чеховите пиеси се крие във вярно намерените театрални средства.

Станиславски е ценен за настоящата теза с:

- 1. Поставянето на единствено възможните верни въпроси.**
- 2. Персоналния психофизически подход към ролята.**
- 3. Доверието към подсъзнанието и тялото при разработване на ролята – включването на дишането в действие** §§§§

Идеята на Станиславски за сквозное действие е в основата на хипотезата за червения ред като пронизващото действие в историята на корабокрушенеца.

В заключение на тази част, отминалият век е епоха на колосални промени в театралната методология, в чиято основа е Константин Сергеевич. Не бихме сгрешили, ако кажем, че Станиславски е бащата на съвременния театър.

ОТВЪД СТАНИСЛАВСКИ – БЕЛЛА МЕРЛИН

Белла Мерлин, действаща професионална актриса, педагог и писател, фокусира своите изследвания върху действияния анализ на късния Станиславски.

Книги от Бела Мерлин:

„Beyond Stanislavsky: A Psycho-Physical Approach to Actor training”

„The Complete Stanislavsky Toolkit” by Bella Merlin, Franc Chamberlain

„Konstantin Stanislavsky”

„Acting: the Basics”

„The Path Of The Actor” by Michael Chekov, Bella Merlin, Andrei Kirilov

Актьорът създава между това, което е психическо и физическо или вътрешно и външно. „Вътрешната енергия (психо, живот, дух, душа) трябва да е на разположение, да тече винаги, а

§§§§ Подходът към текста в „Египетска...”, освен чисто физикален и звуков, е и психофизически – „АЗ” в предложените обстоятелства на персонажа на кораба и на острова.

вътрешна енергия (дух, душа) се активира чрез тренинг (дишане + специфични техники за превъплъщение) и репетиции.

При актьора тази енергия приема формата на импулси, които инициират действието и изграждат партитурата на представлението и ролята.“ [Мерлин 45]

Тази жизнена енергия, която е у актьора, се насочва към другите актьори и към публиката, връща се (резонира) отново в актьора и се усилва.

Вътрешното чувство и външният израз (изказ) се случват по едно и също време, те са двете страни на една монета.

Станиславски съветва да се подходи към ролята не рационално, а чрез тялото (походка, грим), уви това отново е външен прием и чак в края на кариерата си Станиславски защитава тезата, че актьорът трябва да работи постоянно върху тялото си чрез импровизация; акцентира върху актьорската игра, действието и преживяването.

Мерлин разработва изчерпателен подход към Станиславски, при който няма делене на тяло от психика, а по-скоро има континуум между психологично и физикално.

Оптималното състояние на психофизическия актьор на Мерлин се дефинира като „постоянна вътрешна импровизация” – състояние, в което актьорът „се разтваря, действа вътрешно и реагира на перформативната околна среда, която обитава в момента“. [Мерлин 45]

Подходът на Мерлин, който се основава на Станиславски, е отворен и към други техники (Чехов, Гротовски, Буто) и използването на всякакви упражнения, е с идеята да подпомага събуждането на психофизическото тяло и стимулиране на активното актьорско въображение.

Психо-физиката в съвременната психология са сензоперцептивните процеси, с които се обозначават всички способности, посредством които субектът опознава обкръжаващия го свят и преживява непосредствена свързаност с предмети и явления от своето обкръжение. Станиславски използва термина „психофизическо“ като нещо „свързано или съществуващо между физическото и психическото” или като „участие едновременно във физическото и психическото“. Актьорската работа се извършва между това, което е физическо и психическо (*Психо* – произхожда от гръцката дума „*психе*”, която означава живот, дух, душа, личност), или външно и вътрешно.“ [Зарили 45]

„Психе” е живителната сила на актьорската енергия, която е близо до гръцкото „*psychein*”, което пък значи да „дишаш, духаш”. „Психе” се доближава до значението на санскритската „прана” или „прана-ваю”, на китайското „куи”, и корейското „ки” – използвани в различни практики за превъплъщаване и представяне в японския театър Но и танцовия театър Катакали.

Тези термини – „прана”, „куи”, „ки”, се превеждат като дишане, дъх на живота, жизнена сила или вътрешна енергия. „Прана” и „куи” се свързват не само с материалността на самото дишане, но и с живителната сила, което е „процес на включване на дишането в действие, в качество на циркулиращата енергия. Енергията, която се движи свободно в личността, се активира и съживява актьора.“ [Зарили 45]

„Дишане + специфични видове тренинг за превъплъщение = енергия, която повишава вниманието, изостря сетивата и възприятията и така анимира, активира цялата психо-физика“. [Зарили 45]

Тази вътрешна дейност резонира у актьора и затова може да бъде долавяна и усещана.

„Прана“, „куи“, „ки“ притежава специфични свойства, тя може да е силна, слаба, дълбока, повърхностна, добрият изпълнител трябва да излъчва присъствие – „факуи“, а лошият няма присъствие – „меиу куи“. [Зарили 45]

„Тази вътрешна енергия се активира чрез тренинг и репетиции, за да е на разположение винаги и да тече, но в актьорската игра тази енергия приема формата на импулси.“ [Мерлин 45]

Актьорският поток на „куи“, „ки“, „прана“ или енергия реално резонира във всяко действие, тъй като прехвърля рампата и се споделя не само с другите актьори, но и с публиката.

Цялото пространство и представление се изпълва с и от актьорска индивидуална и колективна енергия, актьорът усеща и преживява чувството и неуловимите движения на тази енергия отвътре, в съответната естетическа форма, които тя приема в конкретното представление.

„Всяко действие в актьорската партитура на представлението излиза навън и заема кинетична и вербална форма, достигайки до другите изпълнители и публиката и в същото време тази енергия се движи и вътре в самия актьор“. [Зарили 45]

„Вътрешното чувство и външната физическа форма са двете страни на една монета, актьорът едновременно усеща вътрешното чувство на кинетичната енергия и вербална форма на действието, което извършва“. [Мерлин 45]

Както пише Белла Мерлин: „Вътрешното чувство и външният му израз се случват по едно и също време.“ [Мерлин 45]

Револуционният и новаторски поглед на Мерлин към системата на Станиславски относно вътрешната енергия и импулса е мощен тласък в доказване хипотезата за континуум между техниките и методологиите на Гротовски и Станиславски за актьорстването между вътрешно и външно.

Американски версии на Станиславски

Ричард Болеславски и Мария Успенская, актьори от трупата на Станиславски, които по време на турнето на Московския художествен театър през сезона 1923-1924 г. в Ню Йорк, САЩ остават и основават свой театър – „Group Theatre“, към който по-късно се присъединява Лий Страсбърг и става съосновател на „Group Theatre“.

ЛИЙ СТРАСБЪРГ (1901–1982)

Страсбърг е основател на прочутото Actors Studio, чиито възпитаници са: Мерилин Монро, Джеймс Дийн, Марлон Брандо, Пол Нюман, Катрин Хепбърн, Ал Пачино, Дъстин Хофман, Робърт Де Ниро, Алек Болдуин, Джейн Фонда, Мерил Стрийп, Антъни Куийн, Денис Хопър, Кевин Спейси, Анди Гарсия, Харви Кайтел, Мики Рурк, Сидни Поатие и Шон Пен.

„Един от големите недостатъци на театъра е, че това, което създава, е написано сякаш с топящ се сняг и всъщност остават само спомените от преживяното.“ [Страсбърг 104]

Системата на Лий Страсбърг предлага нов подход към „творческото ако“ – „актьорът може да създава от себе си, като се обръща към безсъзнателното“ [Страсбърг 104] (припомня си важни събития от живота, които вливат в ролята). Според Страсбърг винаги се играе „спомена от емоциите“. И предупреждава, че актьорските емоции „винаги трябва да бъдат само спомен за емоции, защото една емоция, която се преживява спонтанно в момента, е извън контрол, актьорът не знае какво може да се случи.“ [Страсбърг 104]****

Страсбърг набляга върху развитието на актьора, който „може да създава от себе си“ [Страсбърг 104], като „се обръща към безсъзнателното и подсъзнателното“ [Страсбърг 104] чрез упражнения по „чувствена памет“ и си припомня важни събития от живота, говори за „трансфер“ на личните емоции върху ролята. След това актьорът се опитва да запомни само „чувствените аспекти“ – това има много общо с тренинзите за плейбек сесии, което ме кара да задам същия въпрос, как така спонтанната емоция да не може да се контролира.

Упражнявайки афективната памет, актьорът преживява спомени за лични емоции, водещи до освобождаване на актьорските емоции на сцената или тези на персонажа, това не е много ясно от писанията му; набляга на психологията и „емоционалната правда“.

Според Мур „умът е място, където емоциите се съхраняват, за да се съпреживеят в акта на изпълнение; умът осъществява съзнателен контрол върху тялото и преживяванията.“ [Мур 104]

Недостатък на системата е, че няма ясно разграничение между емоционалния живот на актьора като личност и този на персонажа. Тялото в тренинга е игнорирано и изолирано и се прави

**** Тук съм готова да споря и напълно отхвърлям тезата му. В импровизационния театър, визирам плейбека, няма как да се играе спомен от чувство, защото ти нямаш представа каква емоция ще определи публиката да играеш, дори и да приемем, че на тренингово ниво си обучен в седемте основни емоции, всяка емоция е богата палитра от нюанси, затова не е възможно да играеш по спомен, не би бил адекватен на заданието от публиката. Ако у актьора се възпита естетическо чувство за мярка, няма как да не контролира емоцията, в импровизационния театър има техники, които дават възможност емоцията да е под контрол, дори когато ти се случва тук и сега и е автентична, а не спомен от случила се преди време емоция. Театърът е отборна игра и ако се концентрираш в партньорите и следиш техните действия, няма как да изпаднеш в неконтролируемост на емоцията, да не знаеш какво ще ти се случи, партньорите са за това. Във всяка актьорска игра, импровизационна или в конкретна пиеса, има лидер, който като кормчия управлява процеса, води действието и направлява гребците, както сам пише Страсбърг.

отделно от тренинга на емоциите, като така се пренебрегва физическата страна на актьорското присъствие. Набляга се повече на разума, на емоцията, породена в резултат на анализ на ума, отколкото на доверието към несъзнаваното и физикалността на тялото.

СТЕЛА АДЛЕР (член на „Group Theatre“) обаче акцентира върху физическото действие като основа за изграждане на представлението, поставя изискване актьорската работа да се вдъхновява от пиесата, а не от материали от личния житейски опит. Адлер задава въпроса, като как актьорът създава своя персонаж – логично построен от психиката (ума), чрез анализ на текста и след това буквално въплътен във физическото тяло в конкретното представление, а когато работи върху персонажа, дали актьорът работи върху себе си като личност, върху себе си като актьор, или върху двете?

МАЙСНЕР (също член на „Group Theatre“) пише, че актьорската игра е „реалност на извършване на действието; подходът му към играта на актьора не започва нито от текста, нито от емоционалната памет, а залага на импулсите чрез слушане, като „акт на извършване на действие. Актьорската игра е реакция на слушането, като акцентът е върху поддържането на спонтанност у актьора.“ [Майснер 104]

Изучава се непосредствеността на импулсите и взаимоотношенията, породени между хората, в даден момент – много е близо до същността на импровизационния театър и в частност на плейбека, тоест дуализъм между ума и тялото.

Страсбърг си задава базисния въпрос: как може актьорът едновременно истински да чувства и в същото време да контролира това, което прави на сцената, и така изпада в противоречие със системата на Станиславски – ако актьорът владее контрола над емоцията, то тогава реакцията е предвидима, така отрича ценността на несъзнаваното и заданието на Станиславски да се остави емоцията да го поведе да разруши формата и партитурата...

Лий Страсбърг доразвива Станиславски и изгражда своята метода, наблюдавайки и анализирайки работата на големите актьорски имена в световния театър: ето и някои негови бележки:

Елеонора Дузе в „Призраци на Ибсен“ „активно мисли по време на действието“ [Страсбърг 104], кое е следващото нещо, което трябва да проведе, и този процес се случва пред очите на публиката, води зрителя, чрез силата на мисълта през темата на пиесата, „жестове й притежават една приповдигната изразителност“. [Страсбърг 104]. Това М. Чехов нарича „психологически жестове“, и за разлика от колегите си не симулира процес на мислене, изразяващ се в това, коя е следващата ми реплика.

„Борис Годунов“ на Шаляпин е роля, решена в строго определена последователност и ритъм, от което следва да заключим, че вътрешният емоционален опит, като част от изключително

изпълнение, може да се създаде и с поведение, което е свързано с елементите на ритъма или с музикалната рамка“. [Страсбърг 104]⁺⁺⁺⁺

„Актьорът Грасо – само докосвайки партньора (физически контакт и сетивност), създава импулс, той вече не играеше, всичко беше истинско, момента на вдъхновението се появяваше при него така внезапно.“ [Страсбърг 104]

За ролята на Стокман: „Народен враг“ от Ибсен, Станиславски следвал „интуицията си – чувствал се така сраснат с ролята, сякаш идвала от душата му, а не била плод на някакво актьорско намерение. Той разбрал, че се нуждае както от физически, така и от душевен грим преди всяко представление. Сигнал до извода, че творчеството изисква преди всичко специално условие, което нарекъл творческо настроение „вдъхновението“, и то не се поддава на контрол от страна на актьора, а се счита за дар от бога. Успял да открие логиката и връзката на житейския опит и вътрешното чувство, което ръководи външното поведение и от което произтича истинския театър. [Страсбърг 104]

В есето си от 1907 г. „Актьорът и супермарионетката“ Крейг пише: „Актьорът трябва да е прецизен като марионетка, супермариона не беше измислена с цел да замести актьора, тя служеше да му припомня, че трябва да притежава прецизността и умението, на което мариона е способна, и контрол, който актьорът може да упражни над своето изкуство.“ [Крейг 69]⁺⁺⁺⁺

Въпросът, който Страсбърг задава пред актьора, е – „преживява ли в действителност актьорът емоциите, които пресъздава на сцената“ [Страсбърг 104], изисква от актьора отговорност, умение и перфектност, ценен е опитът, демонстрацията, „актьорът не бива да се води от темперамента, а да разчита на външната изразност, тя е стабилна.“ [Страсбърг 104]

И за него актьорската игра е външна и вътрешна – „осъзнах, че спорът за двата основни стила на игра, единият, изискващ вяност на опита и израза, а другият, наблягащ на риторичната и външна природа на играта, е проблем, който се появява още по времето на Шекспир и Молиер.“ [Страсбърг 104]

Дидро в „Парадокси на актьорската игра“ пише, че човек „предопределен от съдбата за велик актьор, не може да постигне най-големия си успех, докато не се уталожи силата на яростната

⁺⁺⁺⁺ Бележките на Страсбърг в тезата подкрепят принципа, по който режисьорът Елена Панайотова ползва в спектакъла „Египетска...“ – емоцията се поражда и от темпоритъма, но не само.

⁺⁺⁺⁺ Когато репетирахме „Васа Железна“, режисьорът Стоян Камбарев ми казваше – не пускай емоцията докрай, контролирай я, дръж я изкъсо, както ездачът на Готовски държи здраво или леко отпуска юздичката на коня. Обаче Страсбърг не пише за такъв контрол, макар че Крейг има предвид точно юздичката на коня на Готовски, а то е съзнателен контрол над дозата емоция, иначе казано, чувството за мяра и майсторството в играта.

страст, докато главата не поохладнее и сърцето не се укроти.“ [Дидро 38] Правилният подход към талантиливата актьорска игра е „горещо сърце и хладен разсъдък“.[Дидро 38]

Лий Страсбърг развива своята Метода, диалогизирайки със Станиславски, и е ценен за настоящата теза, че разкрива детайли от системата на Константин Сергеевич, подкрепящи идеята за физикалния източник на емоцията у актьора.

Единственото нещо, според Станиславски, с което актьорът не е в състояние да се справи технически така, както се справя с гласа, тялото или спомена за дадено чувство, е емоцията.

Станиславски е първият, който пряко се занимава с проблемите, свързани с вдъхновението, и задава въпросите: няма ли технически начин творческото настроение да се създаде така, че вдъхновението да се появява по-често, отколкото то иска, кои са онези условия, при които вдъхновението е най-вероятно да осени душата на актьора, и как той да се научи да пресъздава тези условия преди всяко представление, как вдъхновението може да бъде извиквано по желание на актьора и при това по-често?

Откритията на Станиславски в теорията на актьорстването според Страсбърг са:

За да се създадат условия, при които вдъхновението може да се появява безпрепятствено, е нужна техника на релаксация в собствената игра, която започва с:

„Отпускането, в него се крие цялата тайна на творчеството на сцената, като се концентрира върху положението на тялото“ [Страсбърг 104]. Ако актьорът насочи вниманието си върху центъра на тежестта, положението на гръбначния стълб и главата спрямо долната част на тялото и дишането, забравя за бездната отвъд рампата, забравя, че се намира на сцена. Отпускането е свобода на действие, способност да контролираш тялото си, лекота и гъвкавост, все едно не си пред публика.

„Чувството за лекота“ (термин на М. Чехов) е усещане за свобода на мускулите и едновременно с това, голяма обща концентрация. Ако вниманието на актьора е единствено върху сцената и действието в нея, то и публиката ще следи всеки детайл, и обратно – ако вниманието на актьора е в публиката, то тя ще очаква само внимание и ухажване.

„Преди да започне работа върху определен текст, актьорът трябва да се упражни за концентрация на вниманието върху въображаеми предмети и да се опита да забележи всяко физическо движение и усещане, свързано с предмета. Актьорът може да се справи само ако контролира волята, въображението, концентрацията, вниманието и енергията си. И това е само част от подготовката.“ [Страсбърг 104]

„Открива емпирично, че механичното запомняне отнема от емоционалната енергия на изпълнението и в резултат емоцията не отговаря на скоростта на изричане на думите.“ [Страсбърг 104]

За да се избегне това, когато се учи или „минава“ текста механично или на сухо, както казваме ние, трябва в главата ти да върви и физическото действие, което извършваш в момента. Само тогава се

появява емоцията, която е следствие на това действие.^{§§§§§} Има такава техника за преговаряне в съзнанието на целия текст от пиесата ведно с физическото действие и емоцията, изисква висока концентрация и е ужасно изтощително упражнение за мозъка. Прочетох в материали по психология, затворници играели на ум тенис на корт и когато били освободени от затвора и застанали на истинския корт, се оказали много добри играчи, без някога в действителност да са играли.

Концентрацията на актьора предизвиква концентрация на публиката, връща се обратно в актьора и го кара да се съсредоточи върху това, което прави, и както казва Гротовски, театърът не може да съществува без живата връзка актьор – зрител“ [Гротовски 31].

Станиславски емпирично установил, че концентрацията на актьора изостря погледа, слуха, въображението, вниманието и чувствителността му, той става по-одухотворен и красив, защото мисли, задава си въпроси, защото търси...

„Как се създава истина с въображаеми предмети или творческото „ако“... С годините Станиславски започнал съзнателно да насочва вниманието си към вътрешните чувства на героя, не към разума, а към сърцето му. И репетирайки с Михайл Чехов и Вахтангов, той за първи път чул онези дълбоки, излизаци от сърцето нотки на свръх осъзнато чувство, към което цял живот се е стремил като актьор.“ [Страсбърг 104]

Как се преодолява паниката от сценичния страх, ако физически и мисловно се съсредоточиш върху своите обекти, задачи, партньор и ако единствената ти мисъл преди началото на представлението е „кое е първото нещо, което трябва да направя, след като изляза на сцената.“ [Страсбърг 104]

Вдъхновението – това е емоционална памет, която съществува в чувствата на актьора и изскача на повърхността на съзнанието чрез петте сетива, като най-важни за актьора са зрението и слухът.

Станиславски откроява два вида вътрешна комуникация – между актьора и сценичния му партньор и между актьора и публиката. Като резултат от това разграничава:

- външни движения на тялото и вътрешни движения и действия на духовната комуникация: излъчване, абсорбиране на лъчи, тук е силно повлиян от индийската философия, лъчеизпускане. „Актьорът трябва, като слуша да чува; ако гледа – да вижда, а не – само да хвърля бегъл поглед, тоест да не му убягва детайлът, да намери най-малкото манисто в своята емоционална памет.“ [Страсбърг 104]

Актьорството всъщност означава да се живее и действа активно на сцената.

Болеславски пише, че не е достатъчно да изживееш една роля веднъж и после да я пресъздаваш безброй пъти, а трябва да я изживяваш всеки път, като откриеш механизмите за това.

§§§§§ Видях го за първи път у актрисата Цветана Манева и ме порази лекотата, с която го направи.

Станиславски открил, че „емоционалният заряд, така важен за ролята при нейното създаване, е много по-различен от емоционалния заряд, който се влага в ролята с течение на времето“ [Страсбърг 104], затова обръща внимание на:

– „Техниката на чувствата, всяко чувство може да се изгради и обучи, вътрешните средства на онова, което се нарича душа, могат да се обучават чрез концентрация и чувствена памет.“ [Страсбърг 104]

- Важен е и ансамбълът, отборният дух; при всяка групова работа трябва да има водач и тим, но всичко се извършва от групата и направлява от лидера, който е носител на действието;

- Театърът е кораб (спектакълът) с кормчия и гребци (действащите лица), а вятърът (текстът), който духа, кара кораба да се движи с опънати платна (действието) и според Барба вятърът кара кораба да се движи, така мисли и Станиславски.

„Според Болеславски в чувствената памет има две категории. Идеята за актьорската емоционалната памет е приносът на Болеславски в системата на Станиславски:

- аналитична памет – която си спомня как дадено нещо трябва да се извърши;
- памет за изпитано чувство – която помага на актьора да го постигне на сцената.

Целта на чувствената памет не е истински да усетиш, видиш или докоснеш нещо, а да си припомниш настроението, когато си извършвал това, тоест акцентът е върху спомена от чувството, то се играе, а не самото чувство.“ [Страсбърг 104]*****

Нека се вгледаме в разделението на Лий Страсбърг на чувствената памет:

- сетивна за физическо усещане;
- емоционална, която съдържа спомена за по-силни усещания или реакции.

Когато човек реагира на въображаем предмет, реакцията е идентична с тази, ако предметът не е въображаем, т.е. само предметът е измислен и въображаем, но реакцията към него е истинска.“ [Страсбърг 104]

И Станиславски, и Вахтангов наблягат на факта, че буквалната реалност не се контролира от актьора, само въображаемата реалност може да бъде създадена от актьора и следователно контролирана от него. Целта е актьорът да може да пресъздаде реалност или истинност от всеки въображаем предмет или опит. И това отговаря на по-горе зададения въпрос за импровизационния театър, където няма и не се играе спомен за емоции, но пък и действителността не е буквална и актьорът пресъздава опита на публиката.

*****Трябва обаче да отбележа, че не съм съгласна с това определение.

Тренирането на петте сетива да реагират на въображаеми стимули е част от обучението на актьора. Например да преминеш покрай клетка на задрямал лъв развива умения да се реагира на въображаеми стимули, при това парадоксално, което характеризира природата на актьорския талант. „Всички хора реагират на присъствието на действителен предмет, но способността да се съхрани тази реакция в отсъствието на самия предмет е същността на въображението (мишка пробягва в тълпата) и за да не се играе моментът, вземи колкото време ти е нужно (а то винаги е повече от реалното), за да осъзнаеш какво означава това.“ [Страсбърг 104]*****

„Съзнателна подготовка – несъзнателен резултат, като се овладее контролът върху несъзнаваните моменти и се тренира несъзнаваната памет. Задача: забий пирон, сега го направи несъзнателно, какво е правило тялото, какво е било действието, как си го направил и защо е трябвало да забиеш пилона, да окачиш портрет на любимата и как си се чувствал (сензорна памет).“ [Страсбърг 104]

Откритията на Страсбърг в метода

Страсбърг стъпва на базата, създадена от Станиславски и Вахтангов, и на собствения си театрален и педагогически опит, за да докаже своите хипотези.

Той преформулира магическото ако на Станиславски. Аз-ът в предложените от пиесата обстоятелства, при Страсбърг – „актьорът не е ограничен в това как би се държал в дадена от пиесата ситуация, той търси една действителност, с която да замести тази, предопределяна от пиесата, за да си помогне да се държи правдоподобно в ролята, и това налага употребата на принципите на мотивация и заместване. Актьорът обаче не е длъжен да се придържа към начина, по който той би се държал при същите обстоятелства. Страсбърг говори за приспособяване към условия, които не са задължителни за пиесата, но произтичат от личния опит на актьора; по-важното е, че са мислили за нещо конкретно и реално (къде ще занесе прането), а не се придържа към това, което би мислил героят или „аз“ в тази ситуация от пиесата, а какво бих направил „аз-ът“ на база на личния си опит и трета ситуация.“) [Страсбърг 104]

Това е начин за създаване на емоционална реакция, която текстът изисква от актьора^{§§§§§§}

Лий пише, че мнозина вярват, че наистина мислят на сцената, те не приемат схващането, че тяхната мисъл е само обвързана към запаменените реплики и монолози, „симулират мислене,

***** Не трябва да гледаш на острова от „Египетска приказка за сърцето“ като въобще съществуващ, а да виждаш неговата флора и фауна, които те заобикалят; така се гради споменът от емоцията, който е реален и субективен едновременно.

§§§§§§ по мое мнение така актьорът се отдалечава от преживяването в смисъла, който влага Станиславски.

което може и да съвпада и с пиесата“ [Страсбърг 104], но не е истинско, въпреки че е достатъчно да заблуди публиката.

Чувствената памет – Болеславски я дели на „аналитична памет и памет за изпитано чувство [Страсбърг 104]; аналитичната памет Страсбърг нарича сетивна, а паметта за изпитано чувство – емоционална.

„За Станиславски е било от голямо значение припомнянето, заради приложението му във всички школи и стилове на игра.“ [Страсбърг 104]

Станиславски заимства термина чувствена памет от френския психолог Т. Рибо – „Психология на емоциите“. Откритията на Рибо са изиграли голяма роля Станиславски да разбере неосъзнатите процеси на актьорското творчество и отговора на въпроса какво става, когато актьорът е вдъхновен, или по-точно каква е природата на актьорското вдъхновение.

Паметта може да се раздели на 3 категории:

- Умствена памет – която лесно може да се контролира – това са спомните от вчерашния или друг минал момент.
- Физическа памет – която ни учи как да контролираме мускулите си, за да си вържем обувките – вече се автоматизира или двигателна.
- Чувствена памет – памет, която е сетивна и емоционална – думи и жестове, заучени на репетиции, и споменът за емоциите, като стига до тази емоция чрез паметта на мисълта и усещането.

Докато умствените или физическите действия могат да се контролират, емоциите не могат, но актьорът се обучава да контролира вдъхновението чрез емоционалната памет.

Обучението на актьорите с метода на Страсбърг

За актьорската игра се изисква вяра, преданост и въображение.

Актьорът се опитва да открие и влезе в контакт с напрегнатите сфери на тялото си:

- напрежението е излишък на енергия, която възпрепятства потока на мисълта и чувствата към дадена област и той трябва да се научи да контролира напрежението (не може изцяло да се освободим от него), така че да не пречи на волевите изисквания.
- отпускането е равностойно на настройването на цигулката или пианото. Правилното контролиране на енергията е от първостепенно значение за актьорското напрежение, то може да попречи на актьора да контролира изразните си възможности.

Нервно-мускулното напрежение пречи мислите, усещанията и емоциите да се предават и чувстват правилно, често актьорът изпитва емоцията, към която се стреми, но заради напрежението не може да я изрази.

Физическото отпускане се постига лесно, умственото отпускане е по-трудно. В някои части физическото напрежение може да се постигне, като се намали умственото напрежение.

Умствените центрове на напрежение са разположени във:

- вените на слепоочията, на сцената актьорът не може да разчита на такъв масаж, за да се получи отпускане, нужно е да се освободи енергията, да се усети как тя изтича от тази част на тялото.
- основата на носа, там където се сливат с очните дъна, като мигат, очите си отдъхват периодично, в областта на очите.
- дебелият мускули от страни на носа, които водят към устата и брадичката.
- брадичката също е изложена на напрежение.
- вратът поема огромна физическа напрегнатост вследствие на умствено натоварване.
- мускулите и нервите в горната и долната част на гърба – тези мускули според психолози запазват спомена за силно емоционално преживяване, често с драматичен характер, докато тези мускули не се отпуснат, емоциите не могат да се освободят и да бъдат изразени.

Отпускането е само прелюдия към концентрацията. Всичко, което върши актьорът, е двустранно – отпускането е свързано с концентрацията.

Целта на обучението по концентрация е актьорът да се обучи да създава и пресъздава обект или група обекти, които се комбинират в събитие.

За да се концентрира, актьорът трябва да има обект, човек не може да се концентрира абстрактно; но не трябва да гледа обекта въобще, а да гледа активно, като си задава въпроси. Концентрацията е по-скоро наблюдение, а степента на концентрация е израз на силата на актьорския талант. Ако в живота вярваме, че нещо е истинско, ние се държим така, сякаш е истинско. Задачата на актьора е да създаде на сцената такова ниво на достоверност, за да е в състояние да усети въображаеми събития и обекти на пиесата с пълната завършеност с онези автоматизирани физиологични реакции, които съпътстват истинското преживяване.

Актьорът не трябва да имитира своите физически действия (чаша мляко до устните), а да пресъздаде чувственото присъствие на обекта до устните, изисква се различно от живота време (повече), това ново време зависи от степента на чувствата му и от степента на концентрацията му.

Способността да прекъснеш автоматизираното функциониране на нервите и мускулите, за да пресъздадеш присъствието на обекта (на принципа на Фелденкрайс), а не просто да загатнеш за него на наблюдателя, е част от процеса да създадеш театрална (или художествена) реалност. (Дори без реални обекти да съмееш да пресъздадеш самото жертвоприношение в „Египетска...“ чрез прецизното изпълнение на точните движенията, характерни за ритуала, не да го имитираш.)

Част от терапевтичната стойност на изкуството, особено в актьорската професия, е в способността да се споделят опит и емоции, които иначе са заключени и блокирани и не могат да се изразят освен при изкуствено създадени условия.

Във финалния си период Станиславски се е постарал в своите търсения да стимулира действията и емоциите на актьора чрез прости и ненасилствени методи. За жалост иначе правилното схващане на Станиславски, че емоциите не могат да бъдат пряко насилени, е довело до неправилното тълкуване, че те не могат да бъдат стимулирани.“ [Страсбург 104]

Станиславски никога не се отказва от изискването, че актьорът трябва да може да съпреживее ролята, той стимулира обучения на емоционалния отклик у актьора чрез психофизически действия.

Общо за системата на Станиславски и метода е принципът за творчеството при актьора. Методът третира актьора като творческа натура, която трябва да преведе идеите, намеренията и думите на автора, при такова пресъздаване не само звукът носи значението, но и усещането, и емоцията. Постига се една нова реалност – свързана с думите, но често независимо от тях.

Напрежението – не като умствено или емоционално нарушение, а като натрупване на ненужна енергия, която пречи на нормалното функциониране на човешкото същество, е част от естественото състояние на живота.

Ненужната енергия пречи и прекъсва естественото функциониране на човека и води до много психосоматични симптоми.

Актьорът по Метода на Страсбург изгражда образа на героя, разчитайки на вътрешна мотивация и емоционална памет. Разликата е в това, че реагира на ситуацията – тук и сега, като импровизацията в Метода е рядко срещана в чист вид.

Така простанното представяне на Метода на Страсбург е в защита и дообогатяване на системата на Станиславски и заради чисто прагматичните бележки върху техниката на чувствата, техниките за релакс и концентрация и контрол на волята. Изключително ценни за тезата във връзка актьорските тренинзи, репетиции на „Египетска...“ и преподавателската дейност на докторанта.

БРЕХТ Бертолт (1898,,1956) е „немски поет, белетрист, драматург, режисьор и теоретик на изкуството.” [Брехт 121] Основател на театър „Берлинер ансамбъл“ (1949). Със световна известност се ползват пиесите на Брехт „Опера за три гроша“ (1928), „Майка Кураж и нейните деца“ (1939), „Добрият човек от Сечуан“ (1938-1942), „Кавказкият тебеширен кръг“ (1945).

Брехт започва от това, какво е политика, и си служи с това понятие като трамплин за анализ на човешкия живот като цяло и на отношенията между хората, като в тези си изследвания е силно повлиян от азиатски театрални техники и епическия театър.

Според Гротовски, Брехт е писател, които прави драматизации, предлага някакви правила, някаква морфология за работа, която му помага в работата му като писател.

Брехт е изключително противоречив художник, чиито произведения, независимо от идеологическата им тенденция, си остават изключително привлекателни и неуловими.

„Брехт прокламира един не-аристотелов театър, лишен от катарзисни емоционални ефекти и използващ средствата на проповедта, протеста и агитацията. Извежда на авансцената скритите зад човешки идеали материалистически подбуди, социален бунтар, който се заема със спасяването на човечеството чрез промяна на външните обстоятелства... Ожесточението и разрушителните представи за живота усилват бунта на Брехт“. [Брустийн 18] Брехт притежава могъщ лиричен, драматически и сатирическо-поетически талант, проявяващ интерес към животинските, сатанинските и ирационалните страни на човешката природа.*****

Независимо от опита да ни убеди, че човешката агресивност е продукт на капиталистическата система, самият той не е много убеден в това, особено когато трудно удържа и контролира собствените си агресивни импулси. Дори от висотата на научната си обективност Брехт допуска субективния тон, дори и в моменти на крайна социална и политическа тенденциозност си остава един нравствен и религиозен поет. Нападките срещу несъстоятелността на християнството го показват повече като еретик, колкото като атеист.

„И макар да изповядва ортодоксални политически възгледи, подчинени на убежденията за постигане на социалния ред и справедливост чрез революционни промени, никога не се освобождава докрай от схващането за неизкоренимостта на злото, отразено в ненаситната човешка

***** „Изключителният интерес на Брехт към сенчестите аспекти на човешката същност произтича от битката му с неговата собствена природа, което обяснява и идеологическата му ангажираност; за Брехт комунизмът е самоналожен чрез могъщо усилие на волята порядък, които да компенсират една болезнена, чувствена и анархистична в основата си същност. И от екзистенциалния бунтар, проявяващ интерес към престъпността, слепите инстинкти и разрушителни енергии, бушуващи в човека, Брехт се превръща в социален революционер, но едва след като прекосява всички задънени улици на своя ранен nihilизъм. Именно комунистическата идеология му позволява да обективира личните си чувства и да рационализира своето изкуство; поощрява го да припише на външни причини жестокостта, алчността и жаждата за власт, които открива в действителността. Комунистическата идеология обаче никога не става докрай адекватна на Бреховия метафизичен страх.“ [Брустийн 18]

природа т.е. бунтът на Брехт е двупластов: на повърхността е насочен срещу лицемерието, алчността и несправедливостта на буржоазното общество, а в дълбочина – срещу космическия безпорядък и хаоса в човешката душа. Социалният бунт на Брехт е обективен, действителен, реалистичен, екзистенциален, субективен, пасивен, не-функционален и романтичен. Конфликтът между двата свята намира израз в диалектичната природа на неговите пиеси. И не намира решение до края на житейския и творческия му път. Монах и сенсуалист; моралист и диабололист, фанатичен идеалист и циничен капитулант, Брехт е смесица от множество съставки. Драматургията му обединява дисонансите и съмненията на времето в едно цяло.” [Брустийн 18]

Екзистенциалната насоченост на Брехтовия бунт има допирни точки с другите двама представители на немския неоромантизъм – Бюхнер и Ведекинд.

Въпреки подчертаното равнодушие, с което Брехт изследва живота през този период, той не е в състояние да прикрие ужаса си от него, чрез преувеличената си представа за същността на човешките пороци, Брехт се разкрива като разочарован романтик – отличителна черта на неоромантизма.⁺⁺⁺⁺⁺

Щом крайната точка на субективния идеализъм е хаосът, субективното съзнание трябва да бъде унищожено; щом личният бунт води до лудост, човек трябва да се научи да се приспособява. За него ужасът от екзистенциалния ужас съвпада с идеологическите предписания на комунизма: „Не лудост , а край на лудостта, не хаос, а порядък” [Майка Кураж; Брехт 16]

Комунизмът бива положен над неоромантизма – рационалистичната идеология е диалектически двойник на ирационализма и отчаянието; бунтът срещу хаоса на мирозданието се превръща се превръща в бунт срещу социалната система.

„Присъщият Брехтов двойствен бунт – като марксист Брехт е убеден, че обществото се подчинява на личния интерес и вярва, че алтруистичното превъзпитание на съзнанието ще доведе до появата на по-съвършен човек и един по милосърден свят, а като екзистенциален бунтар, не е уверен в силата на човешкия разум, но закърняващия му анархизъм го подтиква да се отнася към

⁺⁺⁺⁺⁺ В този момент от своето развитие Брехт демонстрира екзистенциалния ужас от живота и отвращение от инстинктите, за него светът е подвластен на абсолютно потисничество и жестокост. В такъв свят удовлетворяването на собствените желания е равносилно на садизъм, а себerealизацията е идентична на смъртта. „Безпределната самота на човека... дори с животните не можем да постигнем разбирателство... наблюдавал съм животни. Любовта – топлотата на телесния допир – е единственото милосърдие в тъмнината. Но сливането на органите е единственият съюз и той не би могъл да запълни бездната на мълчанието. И все пак те се сливат, за да създават нови същества, които да споделят безутешната им самота. Поколения, които се влизат с равнодушие в очите си... Джунглата! Ето откъде е излязло човечеството. Космати, озъбени, прекрасни зверове, които са знаели как да се справят, всичко това е било толкова лесно – просто са се разкъсвали на парчета.” [Брустийн 18]

необуздаността на инстинктите и ирационалността на живота като неподлежащи на усъвършенстване качества.” [Брустийн 18]

Поглъщането и лапането са най-важните дейности в Брехтовата драматургия и задължително гледката е непривлекателна и омерзителна, защото човекът е същество, което се храни над клоаката.

Превръщайки пародията във възлов елемент на своето изкуство, то негова основна функция става присмехът, иронията, присмехулният език, безпристрастността.

Едновременно предан и отстранен, действен и безучастен, изпълнен с надежда и циничен, разкъсван между чистотата на идеала и калта на земната скверност, тази философия е залегнала в основата на ефекта на отчуждението.

Брехт изцяло се възползва от възможността да въздейства върху съзнанието на зрителите, като прибегва до повествователни похвати, това влияние насочва зрителя по-скоро към определено отношение, отколкото към някакво решение. Това е отношение на ироничната неангажираност и ефекта на отстранението от действието в пиесата му „Опера за три гроша” и изгражда атмосфера на дистанцираност и отстранение със средствата на остри сатирически похвати.

Ефектът на отчуждението обаче не е предназначен да отрече действителността. Според Лий Страсбърг, Брехт се занимава с въпроса „как актьорът може да изрази с театрални средства т.нар. ефект на отстранение, и нещо повече – въпреки че работата на Брехт се смята за противопоставяща се на Станиславски и Метода, той всъщност прилага много от принципите им в своите представления.” [Страсбърг 104]

Брехт присъства на репетиция на Лий Страсбърг през 1936 г. в Груповия театър по една от Брехтовите учебни пиеси. Тук предавам стенограмата от репетициите дословно.

„Извазах мнение (Лий), че Брехт желае актьорът да бъде истински, правдоподобен (Брехт, живо закима в знак на съгласие).

Обясних, че вероятно Брехт не желае актьорът да е погълнат от ролята, а че търси такава реалност, каквато съществува, след като нещо се е случило и ние го описваме на някого. По онова време не се занимавахме с емоционалната интензивност на събитието, а с точната реалност на това, което бе станало – взех тази идея от Станиславски, който кара актьора да опише ясно какво става на сцената; той трябва да говори не като „той”, а като „АЗ”. Актьорът описва и изпълнява – отварям вратата – уморен съм – тъмно е. Актьорът изпълнява простите физически действия, които биха съпровождали разказвателния процес, и когато кажа „шокиран съм” – позволявам на усещането за шок да бъде изразено, а не се старая да го изиграя. Тоест това, което Брехт има предвид под дистанциране, е начин на предаване на чувството на публиката. Когато кажа „ядосан съм”, очевидно трябва достатъчно да вярвам, че съм ядосан, иначе изразът няма да е истински и верен, или както би казал Брехт, няма да е „естествен”, Брехт продължи да изразява своето одобрение, кимайки. Ефектът на отчуждение не е предназначен да отрече действителността.

През 1956 г., след смъртта на Брехт, летях за Лондон да гледам „Кориолан“ на Берлинер ансамбъл, описах ми, че Брехт е прибягнал до разказвателната процедура, която бях приложил по време на репетиции в „Group Theatre“.[Страсбърг 104]

В писмо от Брехт до Лий Страсбърг той изразява ентусиазъм от репетициите, на които е присъствал в „Group Theatre“, и за Страсбърг това е най-прекият израз на положителното му отношение и към Станиславски, и към Метода.

Изводът от тази съвместната репетиция и последвалите постановки е, че методът на Брехт е своеобразно продължение на системата на Станиславски, а не диаметрално противоположен, както твърдят и досега разбирачите, обаче това трябва да се извърши с тялото и душата, да се направи експеримент – от преживяване към коментар на емоцията.

„Брехтовата теория за театъра се защитава предимно от пиесите му; най-добрата част от работата му с актьорите е следването на принципите на Станиславски и може би използване на техниките на Метода“.[Страсбърг 104]*****

***** Тези протоколи от съвместните репетиции на Брехт и Страсбърг ни помогнаха да анализираме вярно и методологично да осмислим и опишем процеса в „Египетска...” – задачата на режисьора бе Шемсиу да играе и коментира едновременно сцената на жертвоприношението към египетските богове. В текста глаголите са от разказвателен характер:

„Поставих на земята от обилието, което бях събрал в ръцете си.

Смайсторих огниво. Сътворих огън. Принесох на боговете жертва огнена.”[Игнатов 56]

Шемсиу изпълнява прости физически действия на жертвоприношение, извлечени от древноегипетски ритуали, които съпровождат разказвателния процес (и ние не се занимавахме с емоционалната интензивност на събитието, а с точното и прецизно изпълнение на партитурата по жертвоприношението).

За да се избегне емоционалното преживяване на сцената, беше подаден звук в регистър, неприсъщ за актьора в долните октави, а там, както знаем, е трудно да изразиш емоция. Търсехме звука ниско долу, звук, идващ от коремната кухня. Звукът, от своя страна, е в маска и в бавен и равен темпоритъм, което също възпрепятства емоционалната интензивност.

И въпреки всички тези пречещи обстоятелства, актьорът отново е в действието пряко, макар и не с голяма емоционална активност, но само лекото ОТМЕСТВАНЕ на главата под ъгъл 45 градуса, вече ГО ОТСТРАНЯВА от действието и му дава възможност да го КОМЕНТИРА. Заслугата за това е на режисьора Елена ПАНАЙОТОВА, която в работата си ползва принципите на Барба и Готовски.

И следвайки протоколите на Страсбърг, когато Шемсиу казва:

„И тогава чух гласа на буря гръмотевична“,

позволява на усещането за ужас да не бъде изиграно, а изразено. И така дистанцирането е НАЧИН на предаване на чувството на публиката.

2. НЕЛИТЕРАТУРЕН ТЕАТЪР НА XX ВЕК. ТЕХНИКИ И ШКОЛИ.

МЕТОДЪТ И НЕРЕАЛИСТИЧНИТЕ СТИЛОВЕ

АПИА Адолф; БЕРЕНС Петер; ФУКС Георг; КРЕЙГ Гордън

2.1. АРТО

2.2. ВАХТАНГОВ

2.3. МЕЙЕРХОЛД

2.4. ЧЕХОВ

2.5. БРУК

2.6. БАРБА

2.7. ГРОТОВСКИ

„Театърът на XX век открива самосъзнанието за собствената си парадоксалност на едновременно изкуствен и жив език” [Терзиев 110]

Следвайки протоколите от съвместната работа на Страсбург и Брехт и принципите на Барба и Гротовски, нашият екип онагледя идеята за континуум между отделните техники и школи. Упоменатите протоколи на Брехт и Страсбург са практически изказ на техниката на отстранението.

Включването на Брехт и ефекта на отчуждение в настоящата теза е в полза на тезата в „Египетска...” за коментар на преживяната емоция.

2.1. АРТО Антонен (1896 – 1948) „Животът му е бурен, объркан, пълен с пътувания в търсене на духовни истини и неразбиране от обществото, престои в психиатрични клиники, опиум. Арто е актьор, режисьор, драматург, теоретик и поет. Неговото творчество и работа са променили много от възгледите за театъра” [Арто 121], идеен реформатор на нелитературния театър. Вижданията му за театралния спектакъл оказват влияния върху режисьорите от средата на XX век.

„Парадоксът на Арто е, че не могат да бъдат реализирани идеите му, той няма метод, уви остави на света само визии и метафори.

Говори за космичен транс, който води до магическия театър. Обяснява магията с магия – идея, която може да се тълкува абсолютно свободно, спекулативно и безотговорно, противопоставя се на принципа на умозаклучението в театъра.

Арто отрича театъра, който се задоволява само с илюстрации на драматургията, текстът в неговия театър е творческо изкуство само по себе си и не възпроизвежда това, което е създала литературата.“ [Браунек 14]

Тук е мястото да отбележа все пак, че идеята за автономния театър е развита преди него от Мейерхолд.

Арто премахва дистанцията между актьори и публика – поставя публиката в центъра, като се играе в четирите ъгъла на залата.

Говорейки за сакралния, свещен театър, Арто интуитивно видя мита като динамичен център на представлението, идея, гениално развита по-късно от Барба и Гротовски.

Арто е един голям поет на театъра на не-драматургичната литература, ратува за театър, който да използва невербални елементи. Силно повлиян и вдъхновен от театър Бали пише за сетивния и физически език на актьора. „... театралната област не е област на психологическото, а на пластичното и физическото”. [Арто 3]

Друга идея на Арто – за разграждане на конвенциите, за едно пречистване чрез насилието и жестокостта, т.нар. театър на жестокостта.

Защото независимо от отказа на Арто да бъде „фуния на чужди идеи” [Арто 3], театърът на жестокостта е логична кулминация на френския авангард, чиято цел е унищожението на буржоазията и нейните произведения със средствата на два сходни стила – дадаизма и сюрреализма.

Още отначало на своето развитие Арто се свързва с дадаизма и сюрреализма, споделяйки отвращението им от традиционното изкуство.

На мястото на нефункционалното понятие изкуство Арто поставя културата. Западното изкуство е свършено откъснато от хората и ги разединява, докато културата ги обединява. Изкуството е ненужен израстък; културата е функционална. Изкуството е форма на изразяване на един-единствен човек; културата е на всички хора. И затова Арто харесва страни като Мексико, където нещата „... са направени, за да бъдат използвани. И светът е в състояние на непрекъсната екзалтация”. [Арто 3]

Подобни култури още не са погребали спонтанността на живота и там Арто търси възраждането на човечеството и културата в частност: „Всяка историческа култура се осланя на варваризма и примитива на тотемизма, чийто дивашки, т.е. абсолютно спонтанен живот искам да въздигна в култура.” [Арто 3]

Така театралните идеи на Арто са неотделими от чувствата му към света, в който живее, всяка негова теория е продиктувана от желанието да промени лицето на Запада.

Арто не се задоволява с простото оттегляне по подобие на дадаизма и сюрреализма.

Бунтът му е до такава степен непреклонен, че го отвежда до представата за общността – „Вярвам, че театърът е използван по възможно най-възвишения и болезнен начин, притежава енергията да влияе върху външността и формирането на нещата.” [Арто 3]

Щом театърът е способен да създаде една културна общност, то и цялото общество ще бъде променено.

Идеята на Арто за културата се основава на примитивния ритуал, като се надява отново го да включи в живота на цивилизованото общество. Той се опитва да направи промени чрез революционни преобразования в религиозното съзнание. Така или иначе „западните религии са изчерпани откъм съдържание, лишили са живота от магичната му същност и са унищожили спонтанността на човешката природа – т.е. нейната божественост.” [Арто 3]

Арто е привлечен от ритуалите на ацтеките, разкриващи тяхното саможертвено безумство и примитивно веселие, той е убеден, че този „архетипен, предлогичен, първичен дух продължава да живее в съзнанието на западноевропейеца, макар и дълбоко спотаен под мъртвата ципа на цивилизацията, защото е свързан със самия сексуален инстинкт.“

Също като сюрреалистите, Арто би желал да създаде театър на митовете, „за да изрази живота в неговия необятен вселенски мит и да извлече от този живот образи, които откриваме в себе си”. [Арто 3]

Според Арто театърът „притежава способността да обърква самонадеяните общности и да предизвиква социални бедствия, да превръща инцидента в опустошителен пожар.“ [Арто 3]

Театърът на Арто е замислен да изпълнява „функциите на Дионисов пир, вахкански жертвен обяд, освобождавайки у зрителя цялата му необузданост, бруталност и върховна радост, които цивилизацията го е принудила да потисне.

Ако същинският театър прилича на чумата, то е не защото е заразен, а защото като чумата е откровение, възплъщение на латентна жестокост, благодарение на което вродените наклонности на разума биват ограничени.” [Арто 3]

Така театърът ще събуди онзи забравен импулс за анархия и заплаха, ето защо Арто заявява, че проповядва „театър на жестокостта”. [Арто 3]

Схващанията на Арто далеч не са по-зловредни от тези на Фройд. Двата приема, че неврозите са възникнали, когато хората са започнали да потискат сексуални и агресивни импулси, за да живеят заедно в едно общество, но Арто не е склонен да приема като Фройд жертването на тези основни свободи и заместването им с основните придобивки на цивилизацията и изкуството.

Арто никъде не проповядва извратеност, насилие и садизъм във всекидневието, това, което предлага Арто е, че театърът би могъл да действа като „безобиден отдушник на задръжките” [Арто 3], почти както кушетката на психоаналитика; като се приема за очевидни външните белези на желаното състояние, театърът на жестокостта ще се освободи от тези емоции, които имат разрушително действие.

Арто подчертава – „Аз карам зрителя, щом напусне театъра, да изостави агресивните си импулси, разрушителните наклонности и желанието да убива” [Арто 3], следователно първостепенна функция на театъра е прогонването на натрапчивите фантазии.

По подобие на великите мистерии – орфически и елевзински празници, той се основава на жертвоприношение и борава с престъплението. Обличайки в конкретна форма престъпните наклонности на зрителя, се предизвиква катарзисно въздействие и го освобождава от желанието за насилие и това е крайният смисъл на аналогията с чумата: „Оказва се, че с помощта на чумата един гигантски абсцес, колкото нравствен, толкова и социален, бива колективно изчистен и също като чумата театърът е помогнал да се пречистят абсцесите колективно.” [Арто 3]

Двойникът на неговия театър е дубликат на друга „архетипна и заплашителна реалност” [Арто 3], той напомня на огледало, поставено пред подсъзнателното; на едно място Арто сравнява театъра с алхимията, тъй като посредничи между реалния и въображаемия свят, а на друго място го сравнява с мираж.

Смисълът на всички тези аналогии е, че театърът на Арто представлява един илюзорен свят, пораздава една вътрешно духовна реалност – подобно на реалността в сънищата; защото неговият театър открива своя истински материал в жестокото съдържание на сънищата:

„Театърът никога не би могъл да открие собствения си облик – да постигне истинска илюзия, ако не предложи на зрителя онова, което поражда неговите сънища, просмукани от престъпни наклонности, еротични фантазии, диващина, химери, утопични представи за живота и нещата.” [Арто 3]

Арто е свързан духовно с Рембо, Фройд и Лорънс, но най-вече с Ницше, който заявява, че Човекът е най-жестокото измежду животните. Гледките на трагедии с бикове, гладиаторските игри и страданията са го правили щастлив и според Ницше именно потискането на тази жестокост са го направили слаб (човека) и борник.

Арто е загрижен за преоткриването на човека и се опитва „да изрови метафизичните му останки под натрупаните в продължение на 2000 години пластове християнска религия”. [Арто 3]

И Арто, и Ницше вярвали, че мекушавите християнски идеали са изтощили психическия потенциал на човека и спасението е в лоното на дионисиевския екстаз. Носталгията на Арто го

праща още по-назад, в примитивните исторически „времена на злото“, за да възвърне на „изгубилия емоциите си свят страстния вкус към живот“ [Арто 3]

Така Арто извършва едно движение по посока на духа и търсенията на модерния театър, но теорията му има и своите конкретни страни – атака срещу съществуващия театър, както и към театъра на Молиер и Шекспир, „не защото страдат от художествени недостатъци, а защото са лишени от културно въздействие, загубили своята адекватност и актуалност, те са станали неразбираеми за широката публика. Театърът няма да намери себе си, докато не стане жизнен и общодостъпен за хората.“ [Арто 3]

Арто прави и няколко практически предложения:

1. Театърът на ужаса трябва да обяви „война на езика“, тъй като всеки основаващ се на думите театър е „закован във формите, които вече не отговарят на нуждите на времето.“ [Арто 3]

Атаката срещу езика е революционният елемент в теорията на Арто – той настоява думите да бъдат използвани по нов и шокиращ начин.

„Езикът трябва да бъде използван не като посредник на екзистенциални и психологически идеи, а по-скоро като носител на емоционално и естетическо внушение“ [Арто 3], които някои сюрреалисти вече са сторили – такъв идеален театър Арто открива в лицето на гостуващата в Париж трупа от о-в Бали и във филмите на братя Маркс.

2. Изхвърля от театралния кораб психологията и социологията, т.е. театъра с психологическа насоченост.

Това е театър, в който персонажът, сюжетът и словото са подчинени на спектакъла, така поетиката на Арто елиминира драматурга и издига на негово място използваните зрителни и визуални образи. Режисьорът е „господар на магическото, майстор на сакрални церемонии“ и „задача на режисьора е да създаде „поезията на сетивата“. [Арто 3]

Арто е склонен да „пренебрегне обичайната сценична декорация, търсейки ритуално представление с йероглифен в основата си характер“. [Арто 3]

Централната идея на Арто за един ритуален театър на жестокостта, пресъздаващ фанатични заклинания – „Поезията на сетивата“ на Арто е „поезия на екстаза, чиято цел е да предизвика транс, ексцесии и пароксизъм, трансформирайки необуздаността на сънищата в мистерия на театъра.“ [Арто 3]

Арто обръща специално внимание на дишането – „за всяко чувство, за всеки скок в човешката емоционалност има съответен начин на дишане, който е подходящ и го предизвиква.“ [Арто 121]

„Актьорът е атлет на сърцето... И аз мога с йероглифа, на един дъх, да преоткрия идеята за свещен театър.“ [Арто 3]

Ролята на Арто в настоящата теза е, че пръв насочва погледа на зрителя към невербалния, непсихологичен театър, ратува за театър основан на примитивния ритуал и архетипния дух. И Готовски реализира като практическа система принципите, идеите и фантазиите на Арто.

2.2. ВАХТАНГОВ Евгений Богратионович (1883–1922) – руски и съветски драматичен артист, режисьор в първа студия на Московския художествен театър. Поставил е „Потоп“ (Бергер), „Сватба“ (А. П. Чехов), „Чудото на св. Антоний“ (Метерлинк), „Принцеса Турандот“ (Гоци). Творчеството му се характеризира с тънко чувство за съвременност, с търсене на нови изразни средства на ярка театралност. В работата с актьорите над образа Вахтангов съчетава дълбоката психологическа наситеност, голямото идейно съдържание с остра и ярка, вътрешно оправдана „гротеска“.

Вахтангов смело и безапелационно отхвърля идеята на Станиславски за персонажа – има само ситуация, а ситуацията сама по себе си е стратегия за действие.

Какво е актьорската игра – да играеш означава активно да търсиш в хода на действието изход в задънена улица, начин да излезеш от капан.

От бележника на Вахтангов четем: „Съзнанието нищо не твори. Твори безсъзнателното; онзи, който безсъзнателно дава храна на безсъзнателното и безсъзнателно я изявява – той е гений. Заразителността е безсъзнателното увличане на безсъзнателно възприемащия. Вдъхновението е моментът, когато безсъзнателното е съчетало материала от предшестващата работа без участието на съзнанието.” [Вахтангов 23]

„Менталните елементи, съчетани в единна форма, достъпна за даден индивид, в момента на своето проявление пораждат приток от енергия. Тя стопля, осветлява формата.

Темпераментът на актьора трябва да се събужда без каквито и да е външни подбуди за вълнение, затова на репетиции актьорът трябва да работи така, че всичко, което го обкръжава според обстоятелствата на пиесата, да се превърне в негова атмосфера.

Актьорът трябва да превърне същността на пиесата в своя същност и да повярва, че тайната на истинското творчество е в доверието към безсъзнателното, то твори, но само ако си му осигурил подходяща храна преди това.” [Вахтангов 23]

Цел на възпитанието на актьора в театъра на Вахтангов е да се обогати неговото безсъзнателно с много и различни способности да е свободен, да е съсредоточен, сценичен, артистичен, действен, бърз...

„И безсъзнателното, въоръжено с такъв запас от средства, ще създаде от изпратения му материал едно почти съвършено произведение.

Актьорът непременно трябва да бъде добър импровизатор, в това е талантът му. Актьорът трябва да се занимава с пластика, за да възпита у себе си чувството за пластичност, но пластичността не е само в движението, тя е и в парчето плат, и в повърхността на застиналото езеро. Актьорът трябва да възпитава у себе си съзнателна привычка да е пластичен, за да може после безсъзнателно да се изявява пластично, да разпределя мускулната си енергия и да извайва от себе си жест, глас, логика на чувствата, музикалност на словото.” [Вахтангов 23]

В разбирането на Вахтангов за театър зрителят е въввлечен в средата на актьора, който от своя страна просто си върши театралната работа.

Истинската театралност се състои в това театралното произведение да бъде поднесено театрално: зрителят да чувства майсторството на актьора, той нито за миг не трябва да забравя, че се намира в театър.

Вахтангов за настроението – в театъра не трябва да има никакви настроения, а да има просто радост.

„В театъра онова, което аз търся, ще наричам фантастичен реализъм, светът на Гогол е свят на фантастичния реализъм.

В театъра не трябва да има нито реализъм, нито натурализъм.

Вярно намерените театрални средства създават истинския сценичен живот на автора.

Средствата могат да бъдат научени, формата трябва да бъде сътворена с помощта на фантазията. Ето защо наричам това фантастичен реализъм. Фантастичният реализъм съществува, трябва да го има във всяко изкуство.” [Вахтангов 23]§§§§§§§§

|

§§§§§§§§ Авторът на настоящата теза е горещ привърженик на идеята на Вахтангов за креативното несъзнавано. Актьорските тренинзи в същността си имаха за цел да отключат подсъзнанието на студентите, а първите стъпки към спектакъла бяха чрез създаването на атмосферата на Вахтангов на острова. Режисьорът Панайотова в стремлението си при създаването на спектакъла се довери на фантастичния реализъм на Вахтангов.

2.3. МЕЙЕРХОЛД Всеволод (1874–1940) – интересът му е насочен към театър, който иска да пресъздаде живота в услуга на природата; търси театър, способен на откривателства.

Започва като актьор в школата на Станиславски, но не приема натурализма в театъра, нещо повече – отвратен от него, търси система отвъд имитацията.

Представления и опери под режисурата на МЕЙЕРХОЛД:

„Чудото на свети Антоний“, „Сестра Беатрис“, „Хеда Габлер“, „Смъртта на Тентажил“, „Дон Жуан“, „Борис Годунов“, „Тристан и Изолда“

При разработването на своята театрална система ползва ключови идеи от Метода на Станиславски: логика и единство на действието, както и цел на актьорска игра.

Биомеханиката е система за тренинг на актьора, която Мейерхолд създава след революцията, твърди, че съвършеното овладяване на биомеханиката дава на актьора всички умения, необходими за сценично движение, но едновременно с това сам изневерява на своите принципи, поставяйки биомеханиката наравно с другите видове обучения, които се преподават в неговото ателие: акробатика, модерен танц.

Мейерхолд заедно с Вл. Соловьев разработва серия от 16 упражнения (етюди), идеите за които двамата извличат от различни театрални култури, тези етюди имат за цел да научат студентите на основните принципи на сценичното движение, те съдържат всички най-важни изразни средства и базисни ситуации, с които актьорът може да се сблъска на сцената, но това все още не е биомеханиката – тя е по-универсална система, приложима към различни видове театър.

На база научните методи, актуални за тогавашната съветска техническа мисъл и наука, тейлъризма и рефлексологията, Мейерхолд формулира научните основи на своя актьорския тренинг.

Тейлър, изследвайки производствения процес, стига до извода, че физическите движения на работниците са най-неефективните сред всички производствени движения в една фабрика, опитва да разработи принципи за икономия на движението.

Мейерхолд взема от тейлъристите идеята за отделната фаза в движението, а също и идеята да се върви от най-простото към по-сложното движение.

Уилям Джеймс в своята рефлексология стига до извода, че емоционалното усещане и неговите преходни фази са директно свързани с физиката на тялото, самата емоция е автоматична реакция на тялото и тя предхожда съзнателното си възприемане. „... побягнах и се изплаших“ [Мейерхолд 78], а Вахтангов казва „изплаших се и побягнах“. [Станиславски; Вахтангов 23]

Конструктивизъм, чийто представител е Мейерхолд, търси научни основания в своята механистична визия, възприема театъра като училище, където използването на най-бързи и най-ефикасни методи (тейлъризъм) цели предизвикването на точно определена зрителска реакция (рефлексология).

Мейерхолд отделя голямо влияние на постигането на „въздействие върху зрителя, водещо до промяна на мисленето му, но не какво да е въздействие и реакция на зрителя от видяното, а точно определено.“ [Мейерхолд 78]

Режисьорът инженер на конструктивизма имал свободата да борави с театралните компоненти (драматургичен текст, сценография, реквизит, музика, стил на актьорската игра), свързвайки ги в безкрайни комбинации, за да постигне целта си. Мейерхолд искал „да открие основните движения, които биха дали най-ефикасните и ефективни умения на актьора“ [Мейерхолд 78] за изпълнение на задачите, нещо повече – дори тренировката система е трябвало да следва икономичния Модел на сбита програма, изискваща минимум време за обучение.

Мейерхолд построява всеки един от биомеханичните етюди – като сложна сплав от прости физически движения, при разработването на етюдите си използва елементи от цирка, мюзикхола, боксовия мач, гимнастиката, военното обучение, японския театър Кабуки, азиатски театрални техники и онези първи 16 упражнения, разработени след революцията съвместно със Соловьев.

Разделяйки всеки жест в етюдите на точно определени движения, „актьорът автоматично преживява целия диапазон от емоции благодарение на постоянното пренареждане на своята мускулатура и именно това дава възможност на актьора да установи точна връзка между физиката си, нервната си система и вътрешни емоции.“ [Мейерхолд 78]

За Мейерхолд „всяко движение е една малка драма. Всяко движение дава на актьора разбиране въобще за сценичната игра“. [Мейерхолд 78]

Мейерхолд следва експериментите на Павлов за условните рефлексии и използва звуков дразнител, за да усъвършенства „рефлекторната възбудимост“ на актьора, т.е. неговата способност да изпълнява възложени физически задачи, без да се замисля. (прословутото „побягнах и се изплаших“)

Първото нещо, което актьорът е трябвало да усвои, е дактила (фигура, указваща начало или край на биомеханичния етюд (16 на брой)), който бива два вида: прост и сложен.

Етюдите в биомеханиката на Мейерхолд са 16 на брой: „стрелба с лък, хвърляне на камък, шамар в лицето, промушване с нож, построяване на пирамида, удар с крак, скок върху гърдите, прехвърляне на тежест, кон и ездач, спъване, кръг, скок от гърба на партньора“.[Мейерхолд 78]

Мейерхолд е признавал за актьор само този, който „започне да разпознава детето в себе си, не защото е запазил своята невинност и наивитет, а защото е намерил една паралелна логика“. [Мейерхолд 78]

Единствено Мейерхолд чувстваше театралността и като Станиславски гонеше театралната пошлост, но вършеше това с театрални средства – условният театър беше необходим, за да унищожи театралната пошлост, и това е пътят към истинския театър. [Вахтангов 23]

Мейерхолд създава Биомеханиката като опозиция на пошлостта, натурализма и фалшивостта в театъра, като не иска зрителят нито за миг да забравя, че се намира в театър, истинският театър за

него е условният театър, отивайки в другата крайност. По този начин лишава театъра от живост, а човека от новото време от душа - футуризм.

„Зрителят не трябва да забравя, че се намира в театър, в един вид условна реалност, а актьорът е майстор, играещ роля.” [Мейерхолд 78]

Мейерхолд никога не се чувстваше днес, а утре.

„Мейерхолд тръгна от условния театър, който сега отрича, за да стигне до истинския театър, но увеличавайки се по театралната правда, Мейерхолд отстрани житейската правда, а така се отстрани от правдата на чувствата, по този начин съвсем отстрани правдата (яребица-хартия) и се получаваше картонено чувство, поднасяше блюдото майсторски като в ресторант, но то не може да се яде.” [Вахтангов 23]*****

2.4. МИХАИЛ ЧЕХОВ (1891–1955) –руски театрален и кино актьор, педагог; създава актьорски шедевори в ролите на Хлестаков („Ревизор“), Хамлет, Аблеухов („Петербург“), Муромски („Дело“).

В Холивуд създава „Trening theater“, в който студират Елизабет Тейлър, Марлон Брандо, Грегъри Пек, Юл Бринер.

Материалната енергия като „прана” е ключова в развитието на идеите на М. Чехов за психофизическите упражнения и психологическия жест.

Чехов бил убеден, че тялото на актьора трябва да бъде подложено на специално внимание в съответствие с изискванията на професията. Актьорът е длъжен да развие у себе си изключителна чувствителност към психологическите импулси, трябва да се научи да слуша внимателно своето тяло и да бъде воден от него, като се започва от движението, психологическите жестове. И нека думите да бъдат привлечени от движението.

В работа си актьорът на М. Чехов „преминава от самоосъзнаване на тялото до изграждане на психофизическа цялост. Актьорът усеща и чувства формата на психологическия жест, който създава. Актьорът фантазира с тялото си”. [Чехов 117]++++++

***** За настоящата теза и прилежащото ѝ изследване, установяването на „отделната фаза на движението“ при свалянето на партитурите от албумите за древно египетско изкуство дължим на Всеволод Мейерхолд.

++++++ За превръщането на суровия цитат от партитурата в „психологически жест“ и „самоосъзнаването на тялото“ с пълни шепи черпехме от опита на мастер Чехов.

2.5. БРУК ПИТЪР е роден 1925 г. – „английски режисьор, знакова личност в британското театрално и филмово изкуство. През 1970 г. основава Международния център за театрални изследвания и посещава различни страни в Африка, Азия и САЩ. Поставя: „Оргаст” (1971) в гробниците на Персеполис, Иран; „Тимон Атински” (1974); „Айк” (1975–76), адаптация на антропологичното изследване на Колин Трънбъл „Хората от планината” за наследството на племе от Уганда; „Трагедията на Кармен” (1981); деветчасовата версия на хиндуиския епос „Махабхарата” (1985–88); „Бурята” от Шекспир (1990) и др.

Творчеството на Брук е силно повлияно от експерименталния театър на Гротовски, от Брехт, Мейерхолд, от театъра на жестокостта на Арто и от мистиката на Гурджиев.” [Брук 121]

„Театърът трябва да бъде няколко неща едновременно: средство, което дава възможност на човека да разбира по-добре хората, инструмент, който позволява на ученика да опознае законите на вселената, утеха за самотния и пияния.

„В театъра ме омагьосваше сътворяването на един друг свят, отношението към другите хора, постоянното присъствие на почти сексуална връзка, активността, действието.“ [Брук 17]

„Винаги и навсякъде има една постоянна необходимост от театъра като източник на енергия и смелост, от театър, който е духовна храна и дава воля и сили за действие, в този смисъл един свободен театър е непременно политически и затова модерният театър е постоянно предмет на репресии.

В театъра има две силни действия: разтърсване/ безпокойство и утвърждаване. Театърът не може да живее в скука. Театърът включва всичко.“

„Това, което събужда интерес, е човешкото. Общуването актьор – зрител на сцената е реално с инстинктивни телепатични средства, което се постига с определена концентрация, откровеност и творчество.

Мисля, че театърът предлага възможност в определено време да се повиши интензивността на човешкото възприятие, често съм сравнявал театър с наркотик.” [Брук 17]

Физическият живот на актьора според Брук е „неподвижността, която трябва да бъде най-висшето постижение на едно тяло, което може да се движи, а не ограничението на тяло, което не може да направи нищо повече.

Искате ли да стоите неподвижно по един напълно ангажиран начин и същевременно да избегнете декламаторството, вие трябва да започнете с тяло, което може да осъществи абсолютно всички форми на движение. А сега и най-трудната – неподвижност. Духът, чувствата и тялото трябва са една хармонична цялост и да се развиват заедно, когато тялото е доведено до състояние на готовност, гласът, мисълта и жестовете придобиват нови измерения.“ [Брук 17]

Когато движението се поражда от „творческия импулс на актьора“, от простото физическо движение а не от „заучения импулс на танцьора“ [Брук 17], то е много по-истинско – абсолютно вярно.

Манифести на международния център за театрални изследвания – Питър Брук

„Особената ценност на театъра като художествена форма е в това, че е неотделим от обществото.

Актьорът трябва да бъде млад в своята линия на поведение, но не неопитен. Индивидът и трупата трябва да бъдат богати откъм талант и откъм форма на изразяване, съвместната работа трябва да донесе максимална податливост и гъвкавост на реализацията.

За актьора истинската школа си остава единствено творческото усилие, което превръща тялото в свободен, но изключително прецизен инструмент за подчертаване на импулса на актьорското въображение.

Тази работа изисква непрекъснато образователно усилие: тя се състои в постоянно изследване, експериментиране, създаване и дисциплина.

Само един дисциплиниран актьор е свободен. Най-свободният зрител е детето.“ [Брук 17]

Търсенията на Брук, насочени към „общуване само чрез звуци и без наличието на думи, без словото като опорна точка“ [Брук 121], са огромен принос за нелитературния театър. Той ползва „движението, жеста, ритъма, очите за постигането на физическо и емоционално въздействие“ [Брук121]*****

***** принцип, базисен и за екипа от „Египетска...“.

2.6. БАРБА ЕУЖЕНИО е роден през 1936 г. – театрален режисьор, писател и преподавател по целия свят.

1960-63 г. Барба студира при Йежи Гротовски в неговия Театър – Лаборатория

1964 г. основава „Один театър” в Осло, Норвегия

1979 г. основава Международна школа по театрална антропология (ISTA) за изследване на изпълнителското изкуство

Представления от Барба: „Traces in the snow”; „Absrtact mime”; „The dead brother”; „Moon and darkness”; „In the beginning was the idea”; „Kaosmos”; „On the two banks of the river”.

„Писмо до Актьора Д.

Ти не съзнаваш важността на това, което искаш да споделиш със зрителите... отговорност, вътрешно присъща на занаята ти, който се състои в установяване на контакт с човешките същества и поемането на отговорност за това, което им разкриваш... на границата на позволеното..... този, което дълбае навътре в себе си, за да си изясни своето собствено положение и липсата на идеали и нуждата от духовен живот, винаги ще бъде наричан фанатик или наивник. В един свят, където лъжата е всеобща норма, този, който търси своята собствена правда, е считан за измамник и лицемер.

Всичко, което ти създаваш и после му придаваш форма, е също част от живота и заслужава грижа и уважение. Твоите действия пред зрителите трябва да черпят сили от пламъка, скрит в нажеженото желязо, от гласа, идващ от кладата. Само тогава действията ти ще продължават да живеят в мислите и чувствата на зрителите и ще ферментират в неочаквани последици. Ти трябва да намериш в себе си този смисъл, който надхвърля границите на твоята личност и те конфронтира социално с другите.

Мнозинството от хората нямат нужда от нас. Твоята работа е един вид социална медитация върху себе си... в такъв рискован театър, който шокира нормалното психическо благосъстояние, всяко представление може да ти е последно.

Ако да бъдеш актьор означава всичко това за теб, тогава ще се роди един нов театър, една нова актьорска техника и нови взаимоотношения между теб и хората, които идват да те гледат, защото имат нужда от теб.“ [Барба 8]

Физическа подготовка

„Тренировката беше обща – всички правеха едни и същи упражнения, в едно и също темпо и по един и същи начин, с времето разбрахме, че ритъмът е различен на всеки отделен човек – някои имат бърз, други – бавен ритъм, и затова започнахме да говорим за органичен ритъм, както при пулса на човешкото сърце – персонализиран, индивидуален ритъм; така упражненията, които разработвахме, макар и да оставаха същите, променяха своето значение.” [Барба 7] Упражнението, по-точно енергията е като вратичка за слалом, през която актьорът води своите физически действия, като така ги подчинява на дисциплина.

„Цялото трябва да се мисли и непрекъснато да се приспособява към всяка възникваща ситуация. Изпълнението на движението и партитурата изисква прецизност и хладнокръвие (удар върху партньора), нашето тяло може да полети, може без страх да срещне пода, като в случая е важно съзнанието, то може да направи това, което му се е струвало недостижимо, само ако работи всеки ден. Психологическата стойност на тези упражнения е огромна, защото всичко става тук, вътре в... [Барба 7]

И както казва Гротовски – „няма невъзможни неща, защото невъзможното се разделя на малки възможни парченца (или късчета) и като се слепят, се стига до възможното, стига да го поискаш истински.” [Гротовски 31]

„В това се състои същината на тренировката – всекидневна самодисциплина, персонализация на упражненията, стимули от страна на партньорите и средата и въздействие върху тях. „Тренировката е среща с действителността, която си си избрал: каквото и да правиш, прави го с цялото си сърце и същество.“ [Барба 7]

Трениране на гласа

„Гласът в логичен и звуков аспект е една материална сила, която може да предизвика движение, да води, да моделира, да спре движение.“ [Барба 7]

Докато професор Игнатов твърди, че „Звукът е първоначалната форма на всяка енергия. Звукът винаги има референт, обект, който той обозначава. Ще припомня знанието за сътворението на света от Птах. Човекът е творение на звука, който създава нашите различни тела.” [Игнатов 56]

„Речта ни се носи на вълни, дихателни вълни, казва Барба, които могат да бъдат къси или дълги. Ако процесът е спонтанен и ако си определил вярно действието или точните стимули.“ [Барба 7], не играеш текста, а той се случва. Текстът се движи без вътрешно накъсване и пулсации, все едно ходиш по вода. §§§§§§§§

§§§§§§§§ Думите преминават през тялото и се материализират за кратко в дъх, звук, слово, музика като на финала в „Египетска...”

„Ир кени ка менех ка
Нетеб неб иб ка
седжем уи, седжем уи
Нетеб неб иб ка
Джед ка усер ка нефер
седжем уи, седжем уи
хер хет неб джеду
ерта ми уд именет
седжем уи седжем уи” [Книга на мъртвите]

„Това, което наричаме стимул, е началната точка, която позволява на актьора свободно да продължи да работи сам. Ако има точни стимули ще има и точни реакции, тогава ще се появи звукова логика, която се разкрива чрез ритъма.“ [Барба 7]

Вътрешната потребност да постигнеш това ти дава енергия да работиш без почивка, без да забелязваш умората, без да се предаваш, дори когато си изтощен, и това е то самодисциплината.

„Актьорът трябва да се стреми да надрасне конкретните упражнения, които са стереотипни, и до голяма степен физическо натоварване или гимнастика. Не упражненията сами по себе си са водещи, а личностното отношение. Тази вътрешна необходимост, която подбужда и оправдава на емоционално ниво или иначе казано изборът на професията. Само така „тренировката се превръща в процес на самоопределение.“ [Барба 7]

„Аз вярвах, че композицията е способността на актьора да създава знаци, да моделира съзнателно своето тяло в деформации, богати на внушения и асоциативност.

Ето какво се крие зад моята дума театър – общуването, преживяното, моментите на просветление, раните, които са сигурно нашите несигурни корени. Обикновено тези неща не излизат на показ, те трябва да останат скрити чрез и в театъра.

Тялото, което живее в момента, е нещо повече от едно живо тяло. То уголемява актьорското присъствие и възприятието на публиката. Често наричаме тази сила на актьора присъствие, това е една непрекъсната промяна, едно разрастване, това е тялото в момента на живеене. Уголеменото тяло е горещо, нажежено тяло, но не в емоционален смисъл.” [Барба 9]

Брехт, Станиславски, Мейерхолд, Арто, Гротовски и Барба – хора, изолирани или търсещи изолация, за да създават театър, отговарящ на собствените им нужди. Театър, различен, странен за хората, мислещи в съгласие с официалната идеология. Така те променят стереотипа.

Барба има възможност да пътува до о-в Бали, Токио, Хаити, Южна Африка и Индия и да изучи доста задълбочено техниките на източния (Пекинска опера, класическата форма на танц в Индия) и западния актьор. Стига до извода, че принципите, на които се гради сценичното действие на двата континента, са сходни:

И те са:

- Различен баланс чрез постоянна смяна на ежедневното равновесие
- Динамично противопоставяне

„Съгласувани несъгласуваности” [Барба 9]

Това, как се придвижваме в пространството, говори за това, как мислим, движението е израз на човешката мисъл, а тя, мисълта, също се движи, пътува от едно до друго място или във времето (минало, настояще).

Изпълнителят – актьор има избор в своето пътуване да тръгне от физическото или психическото измерение на своето тяло, изборът е негов, но за Барба е важно при „трансформацията” да се постигне „целостта”. [Барба 7]

Няма вокално действие, което да не е физическо, и няма физическо действие, което да не е и психическо, за Барба обаче е важно „физическият и психическият тренинг да се правят едновременно, за да се постигне цялостност чрез опознаване, отключване и овладяване енергията на актьора.“ [Барба 7]

Физическият тренинг е изначален за акумулирането на психическата енергия. Взаимовръзката между тези две страни е в тяхната полярност. Този аспект има пред-изразно ниво и предхожда реалното артистично изпълнение във формулирания от Барба принцип на отрицанието: „действието започва в посока обратна на тази, която ще бъде посока на завършването, повтаря правилото от ежедневието – преди да подскочиш нагоре, коленете леко се присвиват надолу.“ [Барба 7]

Въпрос: Кое определя силата на принципа на отрицанието? Физическата динамика, импулсът, започващ от своята противоположност, или състоянието на психиката.

Актьорът си задава въпроса „какво искам да кажа”, но в момента на „отрицанието на едно действие” или на „пред-изразно състояние” [Барба 7] този въпрос не е от значение. Важен е не смисълът на това, което ще вършиш, а „прецизността на извършването действие, която ще ти поднесе отговора на въпроса какво, отключвайки подсъзнанието“. [Барба] Така се поставят капани на подсъзнанието, в които смисълът, идващ неочаквано, може да бъде хванат.

„Увеличаването на неочакваните смисли става чрез специфично пренасочване на всички енергии у нас – и физически, и психически, сякаш се движим по ръба на скала... преди да полетим от нея.” [Барба 7]

Това пренасочване на енергията може да бъде овладяно чрез тренинга, но не трябва да се забравя фактът, че „физическите упражнения за тренинг се клишират, превръщат се в гимнастика, ако не достигнат до АЗ-а на актьора. А това се постига чрез промени в неговата ментална нагласа, психическа и нервна система, които от своя страна отключат несъзнателното.

Взаимовръзката между физическото и психическото състояние променя съзнанието и помага за преодоляване на монотонността на повторенията.“ [Барба 7]

„От уголемяването на физическото тяло няма смисъл, ако не е придружено с разширяване на психическата сфера.” [Барба 9]

Когато мечтаем, анализираме, действаме, мисълта трябва да надскочи очевидното, първосигналните образи да преминат на качествено друго ниво.

Да следваш движението на мисълта означава да правиш необичайни и внезапни преходи, резки обрати, неочаквани връзки между привидно несвързани контексти.

Усещането за потапяне в хаос е естествено и няма нищо тревожно в това усещане, че си обсебен или че напускаш собственото си тяло, и както пише Шехнер, ставаш „пропусклив“ [Шехнер 118] откъм несъзнавано, което започва да се влива в теб. *****

Как Барба ползва текста?

Текстът е онова, от което тръгва спектакълът, но спектакълът при Барба не следва линейното протичане на текста, а композира, променя основното действие чрез средствата на монтажа или чрез симултанно протичане на две или повече събития.

Метафорично казано, за Барба текстът е вятърът, който духа, а спектакълът плава с опънати платна срещу вятъра, но вятърът е този, който кара кораба да се движи.

„Освен вертикалната си насоченост (Готовски) в дълбочина, интеркултурализмът има и хоризонтално измерение – театърът на Барба е преориентация на интеркултуралността от време към пространство, тъй като фокусът е върху съпоставянето на съвременни култури и тяхното взаимодействие.“ [И. Николова 81]

Плаващите острови

„Театърът отдавна е престанал да бъде дълбока потребност за определен социален слой.

Сред младите хора се придава едно неочаквано значение на общуването с театъра: не на необходимостта да възприемаш театъра, а на необходимостта да правиш театър, да създаваш нови отношения като актьор и като зрител.

Ражда се един театър на малките групи, който може би изразява нуждите и противоречията на ограничен брой хора, но тези групи съществуват и са активни.

Тези групи не си въобразяват, че са инструмент на великото и мъдро слово на големите послания, но те търсят начин да накарат човек да общува с човека, различаващия се с различния.

Нови ситуации започват да се назовават като театър.

Ние бяхме отхвърлени от театралните училища и професионалните театри, където част от моите колеги бяха поискали да бъдат нормални актьори, интерпретиращи текст.

***** Тези идеи на Барба за мен са едно поетично озарение за същността на актьорската природа с използването на много метафори и алитерации. Изключително вдъхновяващи и заразителни за всички, които правят истински театър.

Ситуацията ни принуди да започнем сами и без какъвто и да е опит, в ситуация на дискриминация: лична и културна, професионална, икономическа или политическа.

Ние сме хора, които чрез театъра преследват мечтата да изградят свой собствен живот.

Театър на различните или театър на мечтателите, които се отдалечават от сушата и се отправят към водата; макар и навътре в морето, все пак се опитват да останат близо до другите и се стремят да построят върху езерото малки участъци суша – това са плаващите острови.

Един театър – една група изолирани хора от различни страни, с различни езици, всъщност една група самотници, която е имала куража да напусне сушата, където хората смислено обработват земята; сеитба върху вода; ако някой успее да оцелее, от асоциален се превръща в социален. Така театърът се трансформира в средство за преборване със самотата, да построиш мост, да създадеш връзки, без да се отказваш от своите собствени мечти.

Театър на една от субкултурите, характерни за нашето общество.

Необходимо е субкултурата да се превърне в култура.

Културата е способността да се приспособяваш към обкръжаващата те среда и да я променяш. Трябва да се стремиш към един вид цялостност, към един културен микрокосмос. Цялостността на една култура се поддържа чрез способността за непрекъснато реагиране, адекватно на промените в ситуацията, без да се превръща групата в мъртва материя.

Трупите, тези малцинства, може би са най-важната културна промяна на нашето време.

От какъв вид театър има нужда днешното общество.

Културата на театралните трупи е култура без корени.” [Барба 8]

Асоциален театър

„Не може да си избереш идеи с надеждата, че те ще те променят. Трябва да си избереш условия за живот и работа.

Човекът не е асоциален, той става асоциален, трябва да бъдеш асоциален, ако не искаш да приемеш правилата на играта, в които ще се заплетеш и загубиш себе си.

Трябва да станеш асоциален, ако искаш да скъсаш поне една примка от мрежата и да откриеш поне едно ново пространство и друго отношение там навън.

Театърът е скалата, в която сме се вкопчили, и това въпреки всичко ни прави социални.

От позицията на глухонемите, ние сме неми, които все пак успяват да откъснат звукове от устата си, но от позицията на онези, които майсторски владеят словото, ние приличаме на глухоними, които се изразяват със странни знаци, един почти индивидуален език.” [Барба 8]

Антропология на театъра

„Под понятието антропология се разбира изучаването на поведението на човека както в обществено-културната сфера, така и в биологическата.

Антропологията на театъра е анализ на поведението на човека на биологично и обществено-културно равнище, който се намира в ситуация на представление.

Моите изследвания започнаха от интереса ми към източния театър.

Източният актьор разполага с един особен вид присъствие, което вълнува зрителя, привлича погледа, дори когато нищо не изразява, и е хладен, със съдържан техничен изказ.

В източния актьор има нещо като ядро от енергия, излъчване, което поглъща нашето внимание, приковава нашите чувства; дълги години вярвах, че това е въпрос на техника, в смисъл на ловкост.

Това, което наричаме техника, е всъщност определен начин на използване на тялото.

В ситуация на представление начинът на използване на тялото е напълно различен (от ежедневието), това е определена специфична техника на тялото.

Това разделение (ежедневен и не-ежедневен начин на използване на тялото) е по-малко забележимо на Запад.

В Европа, както твърди Брехт, не съществува изкуство на актьора и липсва техника, като изключим класическия балет.

Методът на изследване, прилаган в естествените науки, позволява да се разбере определена област, където повторемостта на явленията позволява да се разкрият определени постоянни ценности или закони.” [Барба 7]

Първият закон в японския театър, според Барба, е законът за нарушаване на равновесието. „Но” актьорът се придвижва, без да отделя краката си от пода, леко приклеknал.

В театъра Кабуки има два стила: арагото (закон на диагонала) и вагото (тип лък-S)

В театъра на остров Бали повдигат предната част на стъпалата и пръстите, но актьорът от Катакали се опира на вътрешната част на стъпалата си.

В Европа, в класическия балет, танцорът се движи в едно нестабилно равновесие.

Отказвайки се от естественото равновесие, източният актьор и танцорът балетист въздействат върху зрителите благодарение на „игровото равновесие“. Равновесие, ненужно усложнено, очевидно излишно и изискващо голяма енергия.

Промяната на равновесието води след себе си цяла серия от органични напрежения, ангажиращи и подчертаващи телесното присъствие на актьора, но в един предекспресивен стадий, който предхожда индивидуалната експресия.“ [Барба 7]

В театър Но и Кабуки актьорът притежава „ко-ши” – определен вид специфична енергия; „ко-ши” в превод от японски – бедра; когато ходим, бедрата следват движението на краката, като по този начин се употребява много повече енергия и усилие отколкото, когато ходим нормално.

„Енергията е истински капан; тя е прекалена жизненост, която се демонстрира чрез активност на мускулите в пространството и чрез движението. Енергията се крие в различни възможности, които могат да се реализират на различни нива на нашия организъм: от клетъчно до организма в цялост. В театър „Но” се говори за:

- умствена енергия;
- „енергия в пространството” – преместване на ръката – хващам бутилка;
- „енергия във времето” – отнася се за цялото тяло, моите мускули са възбудени за действието: хващам бутилката, т.е. ангажирал съм състоянието на мускулите, но не и с тяхното преместване.

В „Но” има правило: три десети от всяко действие актьорът трябва да изпълни в пространството, а седем десети във времето.

Използва се три пъти повече енергия, не само за да се извърши действие в пространството, но и за да се задържи в себе си.” [Барба 7]

Вторият закон: законът за единство на противоположностите – „от една страна протягам ръка (към бутилката), от друга я задържам (енергия във времето), ангажират се разгъващи и сгъващи мускули.“ [Барба 7]

Гротовски пише, че „китайският актьор, преди да изпълни някакво действие, започва от неговото отрицание; поглед към дясностоящия – актьорът започва с поглед отляво, за да завърши надясно, същото е преди да скочиш – леко приклякваш.“ [Гротовски 32]

„В източния театър правата линия не съществува, движението винаги е закръглено: тяло, ръце и длани подчертават тези кръгове, в източния театър се танцува с ръцете.” [Барба 7]

Трети закон: „Закон за некохерентната кохеренция (некохерентна поза спрямо ежедневието)

В театър Но това е плъзгащият се по земята и внезапно плъзгащо-тичащият актьор като светкавицата, змията, стрелата по парабола.” [Барба 7]

Използването на трите закона позволява:

- актьорът да реализира енергията си и по друг начин;

- да се засили материалното и физическото присъствие в предиграта, преди още актьорът да вземе решение за изразяване на реакциите си.

„Нашето зрение е устремено напред с отклон от 30 градуса надолу, при Катакали театър актьорът следи дланите си, които са в мудра над нивото на погледа, докато актьорът от Бали насочва погледа си нагоре, то актьорът от Но гледа през маска (с малки отвори) и напомня на слепец, който плъзга стъпала, опипвайки земята.

Всички тези актьорски техники изменят ъгъла на нормално гледане, което води след себе си до изменения във физическото състояние и мускулния тонус, оттам до изменения в равновесието и натиска върху стъпалата. Така те извършват качествена промяна на своята енергия, само чрез промяна на обикновеното гледане. И благодарение на тези прости физически позиции те са в състояние да предават импулси на различни нива с нова енергия. Този необикновен начин на използване на тялото се среща и при различните бойни изкуства.

Всяко изменение на това, което е нормално, провокира защитна реакция, даже агресия, сякаш новата енергия може да е опасна за общуването, за контакта с близките.” [Барба 7]

Театър на изворите

Питър Брук пише за „принципа на дебютанта при самураите – да забрави за цялата техника, на която се е посветил, да изостави знанията и да се държи като начинаещ, глупак, луд, дете, да се държи като природна сила и животно, да е като в сън.” [Брук 17]

А Барба продължава във времето мисълта на Питър Брук, конкретизирайки „в изкуството на началото, което е вродено състояние, търсим това състояние на еманация чрез тренинг, който после се пренебрегва, като при изкуството на самураите. Трябва да има овладяване, първо съзнателно, после истински несъзнавано, после чрез условните рефлексии и накрая овладяване умението на боеца и когато боецът става боец, да се забрави всичко това”. [Барба 7]

Барба въвежда понятието „разд्रेसиране от дресировката: от малки ни учат как да виждаме, как да слушаме, как да ядем; разд्रेसирането изисква по-големи усилия и самодисциплина отколкото дресировката”. [Барба 7]; чрез техниката да получиш свободата да разрушиш формата, без да нарушаваш целостта ѝ.

Детето живее в състояние на девственост, за него всичко е за първи път (първата ягода), докато ние сме вече дресирани („а, да, ягода”); да бъдеш в началото означава да бъдеш очевидно в ролята на възприемащ всичко, което се извършва тук и сега.

По принцип ние винаги сме между миналото и бъдещето, да бъдеш в началото значи да се откажеш от отсъстващото”. [Барба 7]

Какво е възприятието – това е опитът, това е нещо изключително осезаемо, органично, първично, нещо много просто; но ние възприемаме факти, а не мисли.

Барба предпочита да говори за тялото, а не за душата: „попадаш в нещо възвишено, сантиментално, псевдомистично” [Барба 7], но ако говориш за душата като за част от тялото, която има материално измерение, както египтяните казват за себе си – мислят със сърцето си, още повече съвременните изследвания доказват, че тя има своето място в тялото, своето физическо измерение и тегло.

„Когато мисля за себе си, това е моята кръвоносна система, за да открия моето тяло, може би е по-добре да открия твоето тяло, но не мога да открия твоето тяло, ако не те обичам; когато откривам тялото, откривам тялото на земята, тялото на дървото, тялото на небето, тогава откривам телата на всички неща – обема.

Когато говоря за техника на началото, не става дума за фиксиране на миналото, а само за пребиваване в началото – индивидуално усещане за съществуване.

Първата природна среда е тялото, моите чувства, това е първата среда, дадена на човека, а околната среда си ти; аз и ти спрямо голямата среда.

Има опит спрямо нещо по-широко от аз и ти: вик на птица, лай на куче в нощта...” [Барба 7]

Има различни думи за означаване на началото, на гръцки архе – „там, където докосваме началата, докосваме изворите на техниките, и това е начин на отношение към себе си, а не наука.“ [Барба 7]

Театърът на изворите засяга основни проблеми – каква е разликата между тишината и мълчанието. За да се установи вътрешна „тишина-мълчание“, са необходими часове мълчание, за да стигне до словото и „музиката на сферите“. [Барба 7]

Атака на превъплъщенията – архетипът

„Съществува човекът, но съществува и още нещо, това не е образът, който той играе. А ако това не е играене на образ, какво означава той (съзнателното Аз) и още нещо несъзнателното, по-точно образът, който е излязъл от него.

Като че ли конкретният архетип е станал личност и е изместил „Аз-а“, за малко; съществува срещата.

В контекста на нашата цивилизация, може да помислим за техниката на освобождаването от безумието, защото ни заплашва полудяване (не-обезумяване или не-превъплъщение) от личностните сили, както някога са ги наричали Мамон (обществения демон).” [Барба 7]

Не правете това, което ненавиждате, моли Барба, защото след 40-годишна възраст лицето на човек е нещо, за което той отговаря: „отговорен е за плачливите изповеди над чашката, мамонът ни е обладал. Естественото състояние е излекуването ни от тези сили, като човек сам започне да пише върху лицето си.“ [Барба 7]

Барба е един от най-сериозните изследователи на човешката култура на Изтока и Запада, който превръща хипотезата за транскултурното пространство в основна тенденция в изкуството в края на XX в., иначе казано космополит.

Езикът на театъра в Один театър е функция на тялото на актьора, на неговите възможности и тренинг. Обръщането към богатите традиции на Изтока – религия, бойни изкуства, танц, и съчетаването им с натрупания опит в Европа – това е театралното изкуство на XXI в.

Барба: „Театърът беше начин за мен да се социализирам, тъй като бях различен, театърът беше за мен като остров на свободата;

От самото начало Один театър беше ангажиран театър, вярвахме, че правим театър, който може да променя хората, театър, който може да промени самите нас.

Защо сме останали толкова млади: останахме лоялни към идеите от младостта ни.

Интересно е това, как човек като Едип търси идентичността си. Много важна ценност е идентичността, ние сме способни да убиваме другия в името на етническата си културна идентичност.

Когато се прави едно представление, трябва да се имат предвид различните групи зрители, авторите на спектакъла не могат да работят за някаква абстрактна публика.

В трупата има актьори от много страни – така изгубихме възможност за комуникация в театъра чрез езика. Това е една от причините за особения и идентичност на Один театър; не можехме да използваме дълги диалози; така създадохме комуникация, базирана на емоции, например чрез песента и танца (близък до движенията, породени от емоциите). Това се опитваме да превърнем в стил на нашата игра, за нас е важно зрителите да разберат именно този език на движенията.

Умението на актьорите от Один театър да формират от героите си културни знаци, да боравят с екзистенциални проблеми на битието превръща спектакъла („Митове”) в истински катарзис за преживените от човечеството утопии, демонични страсти, надежди...” [Барба 7]

Особеността на традиционния социо-културен контекст, чрез който уникалната личност на актьора или танцора се изявява, е използване гестуса на актьора съгласно техниката на тялото извън ежедневно, битово поведение.

„Работата на актьора и танцора е резултат на сливане на три реалности, които се базират на три различни нива на организиране на индивидуалността на актьора/ танцора, неговите чувства, интелигентност, артистичност, неговата социална принадлежност, които го правят неповторим и неподражаем.

- Първата реалност се заключава в индивидуалността;
- Втората е общност от всичко, което се отнася до сценичните жанрове;
- Третата реалност се отнася до всички актьори/ танцори, които градят т.нар. биологично ниво на спектакъла.

Първите две реалности определят моментите на извънредната изразителност; третата е непроменяемото ядро, което крепи различните варианти на индивидуалността, стила и културата.

Принципите, които се оформят на т.нар. биологично ниво на спектакъла, дават възможност за изява на различни техники на актьора, което значи персонално използване от всеки на собственото му сценично присъствие и динамика.“ [Барба 7]

Използвайки индивидуалната психическа даденост (тяло, равновесие, посока на погледа, позиция на гръбначния стълб), тези принципи определят „органката на формирането на извънредна изразителност. Това формиране поражда едно ново качество на енергията и концентрацията, прави тялото решително, живо, проявява присъствие на актьора в неговата биосценичност и така фокусира вниманието на публиката.

По принцип предаването на опита започва с приемането на ново познание. Познаването на принципите, които управляват биосценичността, могат не само да осигурят възприемането на една техника, но и да накарат актьорът да се обучава.” [Барба 9]

Йежи ГРОТОВСКИ за изследванията на БАРБА в ИСТА

ИСТА – международна школа по театрална антропология, центрира своето внимание върху територията на емпиричното, на опита, надскачайки тясната специализираност, на техниките и естетиките. Не толкова за възприемане на определена техника, а тайните на тази техника с цел нейното надскачане.

„ИСТА – работехме през цялото време, като за допинг ни служеше комплексът ни за малоценност.” [Барба 9]

„Барба формира трите основни принципа в техниките на актьора с уговорката, че тя е техника за тялото извън битово всекидневие, като походката на актьора от Но, който движи краката си по пода.

Барба работи практически именно върху разликата между битовото поведение на тялото и небитовото, като подчертава, че последното се доразвива и разширява.

Не приема, че тялото функционира по някакъв определен начин, смята, че нещо се случва по определен начин, ако ти се държиш по определен начин. Проблемът не е в това да се анализира как това се извършва, а в това какво трябва да се направи, за да се получи резултатът, по-точно да се създадат условия тялото да функционира по извънреден начин. Така Барба формулира три практически правила.” [Гротовски 32]

Според Гротовски:

- Първото правило е формиране на тялото, когато то е приело небитовото поведение и се разполага на едно по-различно ниво, ниво на извънредна изразителност

- Второто правило е правилото на противоречието, то е свързано с движения в противоположни посоки, когато една част от тялото получава импулси в дадена посока, другата част трябва да бъде тласкана в обратна посока. В някои театрални училища ключът на работата е в отпускането (Станиславски и Страсбърг), в други в освобождаването на тялото (М. Чехов), но според Барба, то е в процеса да се съчетае стягане и отпускане на отделни части на тялото (надясно-наляво; нагоре-надолу) и така човек, използвайки своята физиология, може да се превърне в знак; затова знакът е резултат от разширяване на биологичните закони и социалните възможности.

- Третото практическо правило, че процесът на движение, осъществен от актьора, може да бъде реализиран и наблюдаван в двойна перспектива – като енергия в пространството и като енергия във времето, тоест да се материализира, да се извади на бял свят процесът на движението.

Има и второстепенни правила – антиимпулс, антидвижение, засилване преди скок.

Има и нюанси – тишина, която предхожда движението, тишина, която е изпълнена с напрежение. Това може да се реализира, като се спре действието в определен момент, това се нарича още и динамична пауза. Ли Страсбърг го определя като прекъсване на „автоматизираното действие“ (чаша мляко до устните). [Страсбърг 104]

Правила съм подобни упражнения с моите студенти за прекъсване на автоматизираното действие – доближава до устните си чаша горещ шоколад и миг преди да погълне, сменям консистенцията и нейните характеристики, например ледено студена урина. Реакциите на студентите са уникални.

Относно т.нар. прекъсване на действието или динамичната пауза Ли Страсбърг дава следния пример: „Героят на актьора Грасо разчупва хляба и започва да го натиква в устата и хлябът заседна в гърлото му.... Постигната от него физическа убедителност беше необикновена, ужасяваща и много вълнуваща.“ [Страсбърг 104]

Тук не става ясно и за Страсбърг дали това е непринудена реакция или част от актьорското майсторство на актьора Грасо. По-ценен за мен обаче е фактът за прекъсване на едно действие чрез пресичането му от друго физическо действие.

Пример за прекъсване на действието е и сцената на плача на змея в „Египетска....” – Шемсиу е в маска на плача, а звукът е във вик и само отнемането силата на звука е вече състояние на динамична пауза. Запазва се маската на плача, текстът и енергията на вика, но силата на звука е сведена до нула – полушепот.

Макар и на пръв поглед различни, тези опити са пример за прекъсване на действието, като общото между тях е засичането на основното действие с друго физическо действие на принципа на отнемане („Египетска...“) или прибавяне на ново (примерът с Грасо), както и спонтанната и автентична реакция на участващия.

Във всички жанрове на източния театър има строго определени правила, които съзнателно се следват, на които съответства техниката на извън битовото поведение на тялото. В европейския театър няма такива правила за актьора – той импровизира, но истината е, че той просто

възпроизвежда стереотипите от ежедневиия живот, което е и зле разбрана спонтанност, кресливост, буйност.

Импровизацията започва, когато актьорът си постави много конкретни задачи и започне да ги изпълнява – прецизност в походка, дишане и звук на персонажа. Само така актьорът може да надскочи собствените си биологични и социални дадености и да достигне до една индивидуална субективност, това е момент, в който обективно и субективно се срещат и актьорът оживява и грейва.

Източният актьор изразява чрез тялото си думи, фрази, той говори чрез тялото си. По принцип слово и тяло съществуват разделени и Барба с право говори за едно ниво на „експонирана изразителност на актьора.“ [Барба 9]

„Аз (Готовски) и Барба се занимаваме с феномените на трансценденталната култура.

Всяка култура обособява една обективна социо-биологична база, тъй като всяка култура е свързана със специфичното поведение на тялото. Според нас е важно това, което остава константно въпреки вариациите на отделната култура, това е сферата на транскултурата.” [Готовски 32]

Персоналният тренинг на актьора, трите закона на Барба, идеята за архетипа, нетрадиционният подход към движението са основа на тренинзите и репетициите в „Египетска...”“

Барба е велик практик на нашето време и наш духовен учител.

2.7. ГРОТОВСКИ Йежи и ЧЕСЛАК Ричард

ГРОТОВСКИ Йежи (1933- 1999), режисьор, писател, преподавател

1955-56 г. – специализира режисура в Москва, изучава техниките на Станиславски, Вахтангов, Мейерхолд

1962 г. – основава Театър Лаборатория, поставя Мицкевич (1961), Словацки (1962 и 1965), Виспянски (1963).

Поставя „Задушница“, „Кордиан“, „Акрополис“, „Непоколебимият принц“, „Апокалипсис кум фигурис“

1973 г. – основан е Американски институт за изследвания и изучаване дейността на Гротовски

1984 г. – Театър Лаборатория официално се самозакрива.

1990 г. – в старото седалище на театър Лаборатория (Вроцлав) се открива „Изследователски център за дейността на Гротовски за театрални и културни проучвания“.

Гротовски е изучил всички основни системи за обучение на актьора в Европа и Изтока и откроява като най-ценни ритмовите упражнения на Дюлен, откритията на Делсарте – екстро- и интровертните реакции; физическото действие на Станиславски, биомеханиката на Мейерхолд; синтезът на Вахтангов; техниките на източния театър, Пекинска опера, индийски (катакали) и японски театър. Но е важно да се отбележи, че методът му не е комбинация или еkleктика от всички тези техники.

В основата на метода за актьорски тренинг на Гротовски са приемането и доразработването на откритията на Станиславски и Вахтангов.

Гротовски като млад е събрал около себе си нереализирани в другите театри актьори, аутсайдери, особняци със съмнителни актьорски качества.

Самият той пише за себе си, че до онзи момент е имал съмнителни успехи като режисьор с неясна метода и средства за работа с актьорите. Неуспехът на „Хамлет“ обаче ни най-малко не го е разколебал, точно обратното – начертал е пътя към следващия му проект.

„... При нас идваха само търсачи на приключения и анархисти, неподчинението не атакуваше организма на нашата работа, а ни мобилизираше срещу обкръжаващото общество; работихме против и в общочовешкия и в социалния смисъл.“ [Гротовски 32]

При Гротовски всичко е концентрирано върху „УЗРЯВАНЕ“ на актьора, той дарява себе си; това е техника на „транса“ и на интеграция на всички духовни и телесни сили на актьора. Обучението на актьора се състои в „елиминиране на съпротивата на организма му срещу психическите процеси.“ [Гротовски 32]

Разработва специални упражнения за вглъбяване на актьора чрез физически, психически и вокален тренинг, за „композиране на ролята като система от знаци, които показват какво има отвъд маската на общоприетото...” [Готовски 32]

Етапите, през които преминава в творческите си търсения относно актьорския тренинг, са:

Периодът на театър лабораториум (1957–1969 г.), в който развива метод за тренинг, целящ да атакува психофизическите блокажи в живия организъм и да отключи личните асоциации във въображението на актьора. Това е етап на търсене на „архетипа на ролята” и „архетипа на АЗ-а”. В този период Готовски защитава тезата, че човек разкрива своята същност само и единствено в крайни афектни психофизически състояния, които атакуват социалните маски и вадят на показ „личния материал” на актьора. Именно затова Готовски твърди, че този вид работа „не е терапия, но може да има и терапевтичен ефект.” [Готовски 32]

Периодът на т.нар. пара-театър (1969–1978 г.) – тук изследва повече индивидуалностите и естествените реакции на тялото в екстремни условия.

По време на театър на източниците (1976–1982 г.) предмет на изследване е личната самота и проявлението на индивидуалността чрез „реалността в ежедневието” в различен национален и културен контекст.

Периодът обективна драма (1983–1986 г.) – директно работи със субективността като истории и песни от миналото на изпълнителя, колективната драма преминава през субекта, засягайки „комплексите” на социума.

Последният период на Готовски – изкуството като средство (1986–1999 г.) се характеризира с откритието ACTION (акция) – нова посока, която променя функцията на зрителя в свидетел и на изпълнителя в извършител.

Вътрешното действие е територия на мисълта, достъпна само за изпълнителя. По отношение на тренинга, отключването на личните асоциации и емоционалната памет имат за цел да освободят актьора и така, прочистил своя инструмент (организъм) като извършител, да стане възможно той да бъде „проникнат” от действието и ролята. [Готовски 32]

Изследвайки емоционалната памет на актьора, Готовски доразвива постигнатото от Станиславски.

При разработване на ролята на д-р Щокман от „Народен враг” на Х. Ибсен през 1900 г., Станиславски почувствал пълно и абсолютно припокриване с житейската философия на ролята, чувствал се така сраснат с ролята, сякаш идвала от душата му, а не била плод на някакво актьорско намерение. Той отбелязва, че влагането на личен материал в структурата на действието превръща актьора в автор. Гледа на ролята като на „живо същество”, което си взаимодейства с човека – актьор, посредством период на опознаване, въплътяване и въздействие. Целта е промяна и трансформация и на двете неизвестни – Аз-ът и ролята.

Когато Готовски и неговият базов актьор Ричард Чеслак работят над ролята на принца в „Непоколебимият принц” на Калдерон-Словацки, тази роля на принца, по отношение на

емоционалната памет се явява като „защита“ [Готовски 32] на Чеслак, за да може актьорът да разкрие личните си преживявания. Готовски работи паралелно с емоционалната памет на Чеслак, която носи една линия на действие и драматургичния текст, който върви по друга асоциативна верига. И от монтажа между двете се получава ролята, която придобива завършеност едва или само в съзнанието на зрителя.

За подобна техника на монтажа при работа с емоционалната памет пише и Томас Ричардс в книгата си „На работа с Готовски върху физическото действие.“ (книгата не е преведена на български език и превеждам дословно). [Richards135]

Актьорът следва линия на действие, породено от личните асоциации, докато сценичното действие следва линия, често в контраст с първата.⁺⁺⁺⁺⁺⁺

++++++ Действието е успокой Бернарда, Понсия влиза в сцена НА Бернарда и трябва да е много внимателна, но емоцията, следствие от драматургичния материал и личните асоциации на персонажа – актьор (Станиславски –припокриване), върви в съвсем друга посока. Тръгвам, в тази сцена от едно просто и умалено въртеливо движение на езика или т.нар. действие на езика, със задачата – успокой Бернарда, а текстът е следният:

„ПОНСИЯ – За Пака ла Росета, снощи вързали мъжа й за едни ясли, нея качили на един кон и отвели, чак в най-горния край на маслинения хълм. УЖАС

(Задачата на режисьора Възкресия Вихрова е да обърне специално внимание на изговора на вързали, ясли, качили, начина, търсейки отговор на въпроса как – меко, обло)

БЕРНАРДА – А тя?

ПОНСИЯ – Доволна, казват гърдите й били отвън, а Максимилиано я бил сграбчил, сякаш че китара държи. Ужас.

БЕРНАРДА – И какво станало?

ПОНСИЯ – Станало, каквото трябвало да стане. Върнали се на разсъмване. Пака ла Росета с разпусната коса и венец от тръни на главата. Ужас.

„Домът на Бернарда Алба“ – Фредерико, Гарсия Лорка

Вероятно от това задържане на енергията и по-точно преминаването ѝ през един такъв малък, тесен и объл отвор, който е следствие от малко движение на езика във финалната строфа „ужас“, звукът спонтанно се променя и във всяко представление е различен и преминава в друг регистър. Усещането е като звуковата вълна на Барба и би било лудост да вземеш да го играеш и къдриш, просто следваш потока на мисълта, емоцията... то е като врата, която леко се отваря. И тук няма транс, защото нито за миг не се губи действието и връзката със събитието. Освен това в главата ми върви – „ужас“ само да не усети Бернарда, какви ги мисля, че „ще ми оскубе и малкото коса, която ми е останала“. [Лорка]

Действието върви по една канава, а емоцията по друга, и е в потисната фаза, за това като резултат се получава нещо различно – нашите студенти казват все едно получаваш оргазъм. Изобщо не съм мислила в тази посока и искам да забравя, за да не започна да играя резултативно.

Въпроси, това се случва, само и единствено когато се надграждат двете емоционални и асоциативни вериги и се получи припокриване на места; може ли да се поставят други капани на подсъзнанието, за да се отключи, ако такова припокриване липсва, и какви да са те?

„Емоционалната памет не е цел а средство“, което чрез разбирането на себе си, казва Готовски, ни „помага да разберем другия – ролята.“ [Готовски 32]

„Аз в предлаганите обстоятелства“ е концептуален проблем, засягащ философските понятия за взаимодействие между минало и настояще, както и между човека в неговата органика и идеята за човека.

А въпросът, който задава Готовски, е докъде назад може да се върне нашата памет, какво е закодирано в генетичния материал на тялото ни – тоест архетипа на Аз-а и персонажа.

Според Готовски, ако нашата „индивидуалност ни помага да влезем в ролята“, то ролята е не по-малко активна в процеса на трансформиране на личността на актьора, като обучението се състои в елиминиране на съпротивата на организма срещу психическите процеси.“ [Готовски 32]

Задавайки верните въпроси като Станиславски и водейки индиректен диалог с него, Готовски стига до невероятни прозрения за актьорската природа.

Чрез практиката, пише Готовски в „Към беден театър“, стигнах до отговора на въпроса:

1. Какво е театърът? Той е „нещо, което става между зрител и актьор“. [Готовски 31]

„Ако актьорът предизвиква другите, провокирайки сам себе си чрез екセス? Ако счупва маската, която носи всеки ден, и се открие, принася в жертва най-съкровенията си същност, той може да накара зрителя да участва в процеса и сам да проникне в себе си.“ [Готовски 31]

Но за да предизвиква другите и провокира себе си, актьорът трябва да разгадае всички тайни на своето тяло, които са му достъпни.

2. Кое е уникалното в театъра – Без какво театърът може, но без какво не може.

„Театърът може без грим, костюми, сценография, без специално място за игра, без светлинни и звукови ефекти, но не може без живото общуване на актьора със зрителя.“ [Готовски 31]

Следващият въпрос, на който търси отговор в Театър Лаборатория, е:

3. Защо хората търсят среща с изкуството? Тук вероятно се визира както актьорът, така и зрителят. За да се усъвършенстват?

Дори когато е бил „част от религията – ритуал по време на големи религиозни празници, театърът е освобождавал духовната енергия на тълпите.“ [Готовски 31]

Той не отрича, че всичко, което правят, е ново и се случва за първи път, напротив – благодарение на връщането си към традицията и архетипа е възможно да продължат напред.

Следващият въпрос, който терзае мислите му, е:

4. Какво е изследване? „Проникване в самата човешка природа.” [Готовски 31]

„За обикновения актьор театърът е той самият, а не какво може да постигне чрез артистичната си техника.” [Готовски 31]

Готовски доразвива идеята Мейерхолд: „Емоцията е автоматична реакция на тялото и тя предхожда съзнателното си възприемане” [Мейерхолд 78], като заявява, че актьорът „трябва да реагира със звуци така бързо, така спонтанно, доверявайки се на подсъзнателното, че мисълта да няма време да се намеси, за да унищожи всяка спонтанност”. [Готовски 31]

Духовно свързвайки се с традициите, продължава идеята на Вахтангов „онзи, който безсъзнателно дава храна на безсъзнателното и безсъзнателно я изявява” [Вахтангов 23] в разбирането „за тялото, което трябва да бъде освободено от всяка съпротива да прави това”, доверявайки се на несъзнателно. [Готовски 31]

5. Каква трябва да е техниката на актьора? Това е „техниката на психическата проникателност”. [Готовски 31]

Поредният въпрос, на който търси отговора през годините със своите актьори, е:

6. Какво се крие зад маската на всекидневието? Готовски мечтае за „едно креативно смирение, тоест да играеш, като се въздържаш да играеш”. [Готовски 32]

Актьорът трябва да се отдаде на публиката изцяло, да се оголи в своята най-дълбока интимност с огромно безгранично и безрезервно доверие, както когато човек се отдава в любовта.” [Готовски 32]

Той оприличава актьорската игра с работата на скулптура над отломъка скала на принципа на отнемането на всичко излишно. Това ми напомня за Микеланджело и скулптурата на Мойсей, както и за онези скулптури на Микеланджело, издялани в скалата...

Интересува се от зрителя, който иска да анализира сам себе си чрез представлението.

Следващите въпроси, които са в центъра на вниманието му, са:

8. Какво е импулс?

9. Какво води до определен жест?

10. Какво кара актьора да плаче или стене, да говори тихо или високо, да се движи, да върви, да тича?

11. Как импулсите могат да бъдат изпълнени с ново съдържание и повторени многократно?

12. Какво е отношението на Готовски към текста – защитава тезата „за предезиков театър, освободен от владенията на логоса.“ [Готовски 32]

„Текстът е художествена реалност, съществуваща обективно, и ако текстът е достатъчно стар, ако е запазил силата си и до днес, ако съдържа концентриран човешкия опит, илюзии, представи, митове, истини, валидни и до днес, той все още е една бездна“.[Готовски31], която чака да бъде разгадана.

Текстът може:

- или да се илюстрира чрез актьорска интерпретация,
- или изцяло да се пренебрегне,
- или да е повод за спектакъла.

„Само слабите текстове дават възможност за интерпретация, великите текстове са бездна“, предизвикателство за всеки търсещ режисьор и актьор. [Готовски 31]

Станиславски искаше да прави литературен театър, докато Мейерхолд предложи един по-скоро автономен театър, а Готовски се противопоставя на текста, влиза в битка с него – „Аз не искам да правя нито литературна интерпретация, нито литературни трактати“. [Готовски 32]

„За мен са важни не думите, а онова, което правим с тези думи, което дава живот на неодоушените думи от текста, което ги превръща в слово“ [Готовски 32]

„Текстът е нещо като скалпел, който ни позволява да се самоотворим, да превъзмогнем себе си, самотата си, да се срещнем с другите хора, да намерим какво е скрито в нас. [Готовски 32]

Текстът е „средство в търсене на другия в процеса на оголване.

Театърът е акт, идващ от човешки реакции и импулси, от контакта между хората.

Опитът е онова, което носим със себе си, когато се разкриваме пред другите. [Готовски 32]

В представленията на Готовски актьорът „сам си композира органична маска чрез лицевата си мускулатура и така носи една гримаса в цялото действие, като средствата на словесния са значително разширени - използват се всички средства на вокалния израз от рев до софистични ораторски рецитации. Звучите са подчинени в цялостна партитура, която връща паметта ни към спомена за всички форми на езика.

Смесването на несъвместими неща, съчетано със свободно боравене с езика, изважда елементарни рефлексии. Изразни средства, които са биологическо-животинско поведение и изтънченост, съчетани в обикновени композиции“ (Спектакълът „Акропола“); [Готовски 31]

ГРотовски и актьорът ЧЕСЛАК

Връзката режисьор – актьор е процес, диалог, общуване и обладаване. Търсене в една посока, допълване, сходен начин на мислене, светоусещане и възприемане на света. Тази връзка често е несъзнателна, автоматична реакция – преди да помислиш, вече си отреагирал на импулса му. Да намериш своя режисьор е все едно да намериш своята сродна душа, като в любовта. Техните отношения са маркирани с невероятен диалог.

Чеслак е „разграждащият психически актьор с търсенето, със сублимацията, с разцвета на психическите вещества от дълбините, от Чеслак се излъчваше едно психическо озарение” („Непоколебимият принц”) [Готовски 31]

ГРотовски и Арто

Арто предлага един стимул в изследване на възможностите на актьора, той дава една фантазия.

Почти всички разбирачи твърдят, че Готовски реализира налудничавите идеи и фантазии на Арто, тоест Арто е отправна естетическа точка, плодотворна и благодатна за изследване.

Има разлика между метод и естетика, освен това има твърде малко методи на игра. Готовски фокусира своите изследвания предимно върху методологията на актьорския тренинг. За създаването на своите упражнения той методологично анализира досегашния опит. Както вече знаем, най-добре развитият метод е този на Станиславски, защото той поставя най-важните въпроси и търси отговорите им през целия си живот. Станиславски експериментира и не дава рецепти, а средства, с които актьорът да открие сам себе си, поставен в конкретна ситуация с въпроса – как да направя това?

Готовски тръгва оттам, докдето е спрял Станиславски.

Всички съзнателни системи в областта на актьорската игра си поставят въпроса:

Как да се постигне целта? Как актьорът да открие себе си?

Една от най-големите опасности, на които е изложен актьорът, е хаосът и липсата на дисциплина. Мейерхолд набляга върху дисциплината на актьора, а Станиславски и Барба върху спонтанността.

Ето по-важните изводи на Готовски относно актьорските средства, извлечени от отделните тренинзи:

„Актьорът трябва да е готов за крайна откровеност.“ [Готовски 31]

Трябва да можеш да рискуваш и да поемаш рисковете на неуспеха, не може да следваш стария отъпкан път.

„Не е възможно и не е нужно да обучиш някого в метод, това ще те доведе до стереотип.“ [Готовски 31]

Актьорът трябва сам да определи какви са собствените му граници, „да достигне своите предели”. [Д. Хармс; „Обругаване на публиката“]

Да определи какви са препятствията в този случай и как може да ги превъзмогне. „Няма граница, породена от нашата природа, има граница, породена от нашето удобство; творчеството никога не е комфортно. Каквото правиш, прави го до край и влагай цялото си сърце.“ [Готовски 31]

Друг етически принцип – за да реализира себе си, „актьорът не трябва да работи единствено за себе си, а да се раздава, като се посвети на играта театър.“ [Готовски 31]

Да играе не за себе си, не за публиката, а да върви от вътрешното към външното, да се раздава. Не трябва да мислиш за резултата, но и не трябва да го пренебрегваш.

„Стимул, импулс, реакция“ [Готовски 31] – нещо те стимулира и ти реагираш.

„Направи действията си конкретни, когато ги свързваш със спомените.“ [Готовски 31]

Асоциация – нещо, което се предизвиква не само от интелекта, но и от сомата; също така е връщане към спомените, асоциирайки с определен цвят, миризма, звук. Не търси тъжни асоциации за състрадание и жестокост, а противоположните им – светлото и блестящото.

Контактът с партньора е едно от най-важните неща. „Действай, говори, но установявай контакт с конкретни неща. Открий действието, което се крие зад думите.

Прави това, което е най-интимно свързано с твоя опит.“ [Готовски 31]

Другата страна на актьорската работа е „нравствеността – да разбулиш в процеса на работа цялата истина за себе си, да се „оголиш“ [Готовски 31]. Това е пътят към създаване на голямото изкуство.

Без наличие на външна тишина не може да се постигне вътрешна, „тишина на разума“. [Готовски 31]

Когато актьорът започне да играе текста, той прави най-лесното, изказва го с чувство и с това се освобождава да направи нещо от себе си. Освен това трябва да работи осъзнато, а не хаотично, една „неясна изповед не е изповед“. [Готовски 31]

Актьорът може да бъде вдъхновен само от човек или режисьор, изцяло отдаден на своята творческа дейност.“ [Готовски 31]

Готовски открива, че в работата на актьора над ролята съществуват два типа акции:

- акция на процеса (Чеслак, най-великият актьор в сферата на процеса), „заедно минахме по този път, свързваше ни общата необходимост“ [Готовски 31]
- акция на композицията („най-великият актьор, когото познавам, е Яцек Вошчерович) [Готовски 31]

Актьорът на композицията „измайсторява персонажа и ролята, той търси отделни ефекти, често парадоксални, намирайки се с лице срещу другите, сякаш си играе с тях, като чрез детайли и многочислени сюрпризи атакува мозъка на зрителя.“ [Готовски 31]

„Ричард 3” на Вошчерович, според Готовски, е решен в два регистъра: „регистър на естествеността, но точно композиран, и регистър на гротеската, където вече няма естественост, не може да се каже, че това беше вътрешен живот, по-скоро беше хладен, в края на живота си болен търси друг съд освен човешкия и друга среща – тази с бога; открива друга вертикална връзка, когато смъртта го приближава.” [Готовски 31]

Има и друг, трети тип работа над ролята: тръгва се от външния типаж, прототип, създаден от въображението.

Според Готовски, Станиславски е искал да създаде персонаж, изхождайки от вътрешния живот на персонажа; маниер на мислене, начин на реагиране, начин на чувстване. Може да се каже, че „Станиславски е решил да започне не от външния характер, а от характера, видян като вътрешна структура” [Готовски 31], но има вътрешно (в психологията) и вътрешно (в духа - при мистиците и готовците)

За персонажа

„В „Театър Лаборатория“ не търсехме персонажа нито вътрешно, нито външно, но персонажите съществуваша за зрителя, защото интензивността на процеса преобразяваше актьора.

- има един път, когато се търси персонажът;
- има друг път, когато не се търси персонажът;

има и трети път – създаване на не-персонаж – „елементите, кожата, плътта на твоята майка, белезите ѝ, бръчките ѝ. И така започваш – какво е мислила, как е реагирала... и ако се върнем по-назад, към неизвестния прародител, ще открием някого, онзи който е бил наш предшественик и това е нито персонаж, нито не-персонаж, а причудлив хибрид”. [Готовски 31]

Готовски смята, че:

- „всеки е длъжен да прави това, което чувства като реална потребност.
- да се посветиш на играта, а не да правиш от играта самоцел.

Ритъмът е синоним на пулсация, вариация, внезапна промяна. „изкуството като представяне” и „изкуството като средство или движение”. [Готовски 32]

СТАНИСЛАВСКИ И ГРОТОВСКИ

При Готовски най-важното за актьорската техника е импулсът. Той старателно и методично е търсил източника на импулса, доразвивайки идеите на Станиславски.

За настоящата теза е изключително важен последният етап от изследователския път и на двамата, защото финализира търсенето и обобщава опита им.

- за Станиславски това е „методът на физическите действия”
- за Готовски това е „изкуството като средство” или вътрешното действие (inner action), отново базирано на метода на физическите действия.

Тук Готовски образно влиза в пряк диалог със Станиславски.

Връзката между индивидуалността на изпълнителя и ролята е от първостепенна важност и за двамата.

СТАНИСЛАВСКИ – ИНДИВИДУАЛНОСТ

ГРОТОВСКИ – РОЛЯ

Актьорът според Станиславски е „едновременно и творец, и материал” [Станиславски 96]

Етюдите разработки на Станиславски са пряко свързани с личния опит и целят да събудят спомени и събития от миналото. Имат за цел да активират емоционалната памет чрез събуждане на сетивността.

По-късно при метода на физическите действия Станиславски взема като база за поведение рефлекс. Това е индивидуалното и уникално разбиране за себе си като „действена природа”. Това е процес, който може и трябва да бъде натрениран, и за Станиславски това е ключът към креативността. Зърното на системата е ОРГАНИКА и ИСТИННОСТ, което е невъзможно без процеса НА СЕБЕАНАЛИЗ, което е предмет и на настоящата теза.

Работата върху себе си и систематичния, „персонализиран” [Барба 8] актьорски тренинг за Готовски е тема, която изследва през целия си живот.

Станиславски – РАБОТА НА АКТЬОРА ВЪРХУ СЕБЕ СИ

Готовски – СИСТЕМАТИЧЕН АКТЬОРСКИ ТРЕНИНГ

И ако Станиславски приема „рефлекс като единица за поведение (предхождащ действието)” [Станиславски 96], то Готовски се опитва да види какво има преди рефлекс, изучавайки практическото проявление на индивидуалността чрез „нервния импулс”, който поражда рефлекс.

ГРОТОВСКИ: НЕРВЕН ИМПУЛС – РЕАКЦИЯ

СТАНИСЛАВСКИ: РЕФЛЕКС – ДЕЙСТВИЕ

За Гротовски „вътрешното действие е територия на мисълта, достъпна само за изпълнителя.“ [Гротовски 32]

По отношение на тренинга, отключването на личните асоциации и емоционалната памет тук се явяват с цел освобождаване от тях и изчистване на инструмента (организма) на извършителя, за да може да бъде „проникнат“ от действието и ролята. [Гротовски 32]

Станиславски достроява театралната имитация с предположението „ако“. Превръщането на имитативната среда в реалност, еднородна с реалността на играещия човек, може да бъде извършено в неговото съзнание и чрез хипнотизаторски техники: многократното изричане, внушаване, излъчване на една възможност. В „отпускането актьорът е открит като свършен обект за хипноза“. [Станиславски 99]

Станиславски гледа на ролята като на „живо същество, което си взаимодейства с човека–актьор посредством период на опознаване, възплътяване и въздействие. Целта е промяна и трансформация на двете неизвестни – Аз-ът и ролята“. [Станиславски 96]

Ролята като живо същество, което плаче, смее се, буйства, това немалко актьори са го усетили по време на репетиции, когато потънат в ролята – не аз, не аз плача, а ролята.

Въпрос това разбиране за ролята като живо същество е характерно само за процеса от вътрешно към външно или за процеса от външно към вътрешно при подхода към ролята?

Докъде назад може да се върне нашата памет, какво е закодирано в генетичния материал на тялото ни?

Гротовски пише, че ако индивидуалността ни помага да „влезем в ролята, то ролята е не по-малко активна в процеса на трансформиране на индивидуалната емоционална памет и отключване на архетипната емоционална памет или емоционалност на персонажа.“ [Гротовски 74]

Гротовски е и край на режисьора в модерното значение на термина от изричащ чрез другите глас, режисьорът става самооткриващ се глас сред самооткриващи се гласове.

„Work center Grotowski”

„Work center Grotowski” е създаден през 1986 г. В Понтедера, Италия. През 1996 г. Гротовски решава да промени името му на „Work center Grotowski – Richards” за изследване на алтернативните възможности за изпълнителско изкуство и използването му като средство за работа върху самия себе си, да се потърси отговор дълбоко в подсъзнанието за същността на човешката природа. В провежданите тренинзи се използват древни текстове, песни, танци, ритуални движения.

Другите за Готовски

Според Лудвиг Флашен „в стремежа си към дълбока физическа изразителност Готовски, дава превес на духовното пред телесната акция.“ [Флашен 112]

„... Идеята за универсализация на театралния език чрез завръщане към един архетипен ритуален праксис и митопоезис притежава сходство с принципа на т.нар. от Шехнер „вертикален транскултурализъм“ – той може да се наблюдава в театъра на Готовски, който изследва взаимовръзките между архетипните културни практики и дълбоките индивидуални преживявания.“ [И. Николова 81]

Станиславски гледа на ролята като на „живо същество, което си взаимодейства с човека–актьор посредством период на опознаване, възплътяване и въздействие. Целта е промяна и трансформация на двете неизвестни – Аз-а и ролята“. [Станиславски 96]

Ролята като живо същество, което плаче, смее се, буйства, това немалко актьори са го усетили по време на репетиции, когато потънат в ролята – не аз, не аз плача, а ролята.

Въпрос – това разбиране за ролята като живо същество е характерно само за процеса от вътрешно към външно или за процеса от външно към вътрешно при подхода към ролята?

Докъде назад може да се върне нашата памет, какво е закодирано в генетичния материал на тялото ни?

Готовски пише, че ако индивидуалността ни помага да „влезем в ролята, то ролята е не по-малко активна в процеса на трансформиране на индивидуалната емоционална памет и отключване на архетипната емоционална памет или емоционалност на персонажа.“ [Готовски 74]

Готовски е и краят на режисьора в модерното значение на термина от изричащ чрез другите глас, режисьорът става самооткриващ се глас сред самооткриващи се гласове.

„Work center Grotowski“

„Work center Grotowski“ е създаден през 1986 г. в Понтедера, Италия. През 1996 г. Готовски решава да промени името му на „Work center Grotowski – Richards“ за изследване на алтернативните възможности за изпълнителско изкуство и използването му като средство за работа върху самия себе си, да се потърси отговор дълбоко в подсъзнанието за същността на човешката природа. В провежданите тренинзи се използват древни текстове, песни, танци, ритуални движения.

Другите за Готовски

Според Лудвиг Флашен „в стремежа си към дълбока физическа изразителност Гротовски, дава превес на духовното пред телесната акция.“ [Флашен 112]

„... Идеята за универсализация на театралния език чрез завръщане към един архетипен ритуален праксис и митопоезис притежава сходство с принципа на т.нар. от Шехнер „вертикален транскултурализъм“ – той може да се наблюдава в театъра на Гротовски, който изследва взаимовръзките между архетипните културни практики и дълбоките индивидуални преживявания.“ [И. Николова 81]

За Брук експериментите в „Театър – Лаборатория“ имат научна стойност защото „са съобразени с необходимите условия и... защото актьор и режисьор имат свободата да работят толкова, колкото е необходимо над една тема“. [Брук 17]

Барба казва, че Гротовски е открил, че „усилването на актьорското присъствие и разширяването на зрителското възприятие е свързано с уголемяването на фабулата на разказваната история.“ [Барба 9]

Гротовски е „най-радикален от всички при работа с актьора.

Първ въвежда идеята за импулс и реакция и за стремежа на актьора да потърси най-краткия път между двете“. [Барба 9]

Работи за автентична реакция на актьора, „започва вътре в тялото, това, което е външно, детайл или жест, е само завършек на този процес, ако реакцията не се е зародила във вътрешността на тялото, тя е измама“ [Флашен 112]

Трябва да намериш жизнения център на персонажа и онова малко движение, което задвижва ролята като махало, или зърното на образа, според Станиславски.

Василиев: „Театър – Лаборатория“ на Гротовски е подвиг на не-наративния театър“. [Василиев 21]

Страсбърг за Гротовски – актьорът участва в нещо равностойно на религиозен обряд, упражненията имат за цел да накарат актьора да открие своите „биологични импулси“; по време на обучението се предполага, че открива своите физически импулси заедно с несъзнаваните си, митични или архетипни корени, които според Гротовски са основа за истинско творчество. И това помага на трениращия да построи собствен „психоаналитичен език от звуци и жестове“, който е извънредно уникален и изразителен. [Страсбърг 104]

Ако Барба е наш духовен учител, то Гротовски е много повече – гуру. Книгата „Към беден театър“ беше настолна относно актьорските тренинзи и събуждането на импулса.

Ако Станиславски е идейният център на театралните изследвания през първата половина на XX век, то Гротовски е неговият достоен следовник през втората половина на отминалия век. По значимост за автора на тезата те са троицата – отец (Станиславски), син (Гротовски) и дух (идеята за автентичен театър).

2.8. ВАСИЛИЕВ Анатолий (1917-1994)

Ученик на Кнебел и от школата на Станиславски.

За Василиев в основата на всичко е тренингът - от общ характер, енергетически тренинг, тренинг за вербална и речева техника. Речта - гласът като реч и гласът като пеене. В търсене на енергията на актьора абсолютно не го занимават чувствата на работещия с него актьор. Твърди, че всичко се ражда в лабораторния за начин на работа.

Василиев задава така важния за актьора въпрос:

„Как може да съществуват заедно метафизичният текст и метафизичният жест така, че да не си пречат, да не се противопоставят и в същото време да се развиват самостоятелно” и търси отговора им, разработвайки „Илиада - песен 23”. [Василиев 22]

И ако „актьорът е прецизен и точен при изпълнение на упражненията, извлечени от ритуалната форма, то неминуемо ще отключи енергията на живота и ще провокира вярното преживяване.” [Василиев 22]

Отговорът следователно е от прецизност към правилно преживяване.

Замисля „Илиада – песен 23” като спектакъл, контрапункт на съвременния театър – „щастлив съм да се занимавам с нещо, което е по-скоро не-театър.” [Василиев 22]

Насочвайки вниманието си към вътрешни процес у актьора, Василиев иска да „смъкне кожата му“, да го оголи, да го направи „прозрачен като стъкло, през това стъкло се процежда светлина и преминава радостта от живота “ [Василиев 22]

Мечтае актьорът да бъде „посредник между земята и небето, инструмент в ръцете на бога и това божие длето (актьорът) да извае радостта, болката, светлината...” [Василиев 22]

В своята система откроява две структурни конструкции в понятието вътрешен живот:

- „вътрешното се намира вътре в някакъв обем, обектът е черупка, а вътре се намира чувството; всичко се намира вътре; енергията е статична. Вътре в актьора има енергетичен център.
- вътрешното се изнася навън, актьорът е негов носител. Той изнася вътрешното, обективизира го и сега вътрешното е пред него. Възниква дистанция между човека и вътрешното и тази дистанция позволява да се води действието или да се управлява енергията. Енергетичният център вече е навън и актьорът води този център, това е игрова структура, защото между актьор и център възниква игра.” [Василиев 22]

Къде се намира персонажът, който изобразява актьора - вътре в актьора или извън него? И двете имат отношение към вътрешното, тоест към преживяването, към истинността му, но са организирани по-различен начин.

„По-голяма част от драматическите произведения имат отношение към игровите структури, а те, игровите структури, са организирани така, че елегантно преминават в психологически. И това случване се нарича акт на действие и ставайки акт на действие, се завърща от конкретното към метафоричното. Само когато този акт на действие се преживява от участника в действието като метафоричен или когато самият акт се отнася към обряда или ритуала, тогава театърът постига истинското си предназначение. Театърът среща себе си.“ [Василиев 22]

През 60-те год., по време на репетициите на първия си вариант на „Васа Железна“ (Максим Горки), Василиев не говори за цел на персонажа и не използва идеята на Станиславски за основното събитие в пиесата.

Той говори за начало на ролята, за т.нар. изходна позиция и си задава въпроса, на който ще търси отговор с актьорите в процеса на работа над „Васа Железна“.

Кой е първоизточникът на действието?

Забелязва, че „актьорите вървят от подсъзнателното към съзнателното, действат, предсещайки финала, предчувстват го, но без да го знаят все още, и актьорът започва да блуждае в търсене на изхода и основното събитие.“ [Василиев 22]

Ако вярно са поставени капаните на интуитивното „Аз“, то „актьорът роля“, ще стигне до целта.“

Обаче „процесът на играта се управлява трудно, ако актьорът е потънал в чувствата и усещанията си - нужна е дистанция в сценичното присъствие.“ [Василиев 22]

Какво значи това?

Актьорът трябва изцяло да вижда себе си като действащ, „да вижда вътрешния пейзаж на ролята“ [Василиев 22], който (вътрешния пейзаж) е пресечен от път. Актьорът трябва да се движи по тази „сквозная“ линия на ролята [Станиславски 96], от възел към възел, „извършвайки композицията не на външното, а на вътрешното, и съблюдавайки дистанцията, тоест играта с вътрешния пейзаж на ролята. Вървейки по този път, актьорът се освобождава“ [Василиев 22] – път, отнел 20 г. от живота на Василиев.

Василиев смята „че актьорът трагически сам пречи на себе си, човек никога не може да се освободи сам от себе си, тоест винаги иска да разказва за себе си и така, разказвайки за себе си, отива на по-ниско място, отколкото е той самият, защото сам по себе си има краен брой неща, за които може да разказва, ако не е уникален и не се променя непрекъснато, което е невъзможно.“ [Василиев 21]

Персонаж и персона при Василиев са различни понятия.

„Персонажът е този, който е в пиесата, човекът е по-богат от персонажа и той иска да изрази всичко наведнъж, забравяйки, че е само персонаж.“ [Василиев 21]

През последните години Василиев много работи по темата за композицията, но „... забелязах, че техниката на психологическия театър събужда у актьора подсъзнателни, скрити инстинкти, определих този театър, като театър на борбата и му противопоставих театъра на играта и играещия актьор. Започнах да се занимавам с тренинг въз основа на материали от Омир, хекзаметъра и „Илиада“; започнах да разработвам методики за изкуствена ритуализация на словото. [Василиев 22]

„Действията, които актьорът употребява, според моите наблюдения се намират на три нива: психическо, физическо и вербално, аз започнах да работя не с психиката, не с физиката, а само със словото. Бих казал така, че от физическите действия преминах към вербалните.” [Василиев 21]

„... Чрез тренинзи започнах да натрупвам опит в инверсията. Най-добрият от всички актьори е този, който е прозрачен. По правило тялото на актьора е така плътно, че не може да се премине през тази плътност.

Съществуват методики, които правят тялото прозрачно; стараех се да постигна прозрачност и да пробивам нагоре в метафизичните висоти. Ако се отваря каналът на прозрачността, тогава у актьора започват да циркулират сили, които са свързани със същината на този дух (геровски-мистиците) и в този момент театърът престава да бъде наративен, това вече е актьор на нецивилизования театър, то той е изразходвал своята цивилизация. Затова е важно присъствието на Геровски и неговият работен център вътре в театралната цивилизация.” [Василиев 22]

Василиев е важен за тезата с идеите за достигането на ритуалната форма и вярното преживяване, с анализа на игровите структури и дистанцирането от чувствата и усещанията. Задава и търси отговора на изначалния за театъра въпрос – кой е първоизточникът на действието? Василиев прави важно за ненаративния театър делене на актьорското действие на психическо, физическо и вербално.*****

***** Разбира се, има и сантиментален момент – режисьорът Камбаров студира при Василиев по време на репетициите му над проекта „Васа Железнова“ (М. Горки). Авторът на тезата има скромно участие в „Майката - Васа Железова“ под режисурата на Стоян Камбаров.

2.9. Нелитературен театър- други форми

2.9.1. пърформанс

2.9.2. хепанинг

2.9.3. Уйлсън Робърт

Понятието „**пърформанс**“ като назоваване на определени културни и артистични практики се появява през 70-те години на миналия век в САЩ, Европа и Япония.

По същото време в пространството на теорията влиза и понятието „постмодернизъм“.

Някои автори привиждат тъждественост между двата културни дискурса – пърформанс и постмодернизъм, заради същностно-перформативния характер на постмодерното изкуство.

Обвързаността между пърформанса и постмодернизма върви двупосочно, както „постмодернизмът е перформативен, така и пърформансът е постмодерен.“ [Лиотар 74]

Изкуството на пърформанса е определяно като постмодерно и защото способства за унищожаване на границите между високо и ниско изкуство, между отделните изкуства и жанрове. Постмодерно е заради децентрирането на субекта и отхвърлянето на наратива.

За по-голяма достоверност разполагаме пърформанса върху времевата ос на XX в.

Понятието „пърформанс“ идва на мястото и по някакъв начин обединява съществуващите през 50-те и 60-те г. хепанинг, боди-арт, концептуално изкуство, живо изкуството, демонстрации и агит-проп.

Всички те естетически и етически имат своя първообраз във високия модернизъм и в традициите на авангарда - футуризм, дада, сюрреализъм. Много важен предшественик на пърформанса е Арто и неговият театър на жестокостта, който отхвърля наратива и психологически изградения характер.

На идеята за представлението като продукт, Арто противопоставя идеята за отвореността на творбата, за ценността ѝ като лабораторен процес. Арто настоява за „докосване отново до магичното, емоционалното, тайнственото; описва театъра като област на „пластичното и физическото“. [Арто 3]

Тоталното отхвърляне на Аристотеловия модел на театъра цели оголването на същността, на неизменното и първичното, което е много характерно за модернистичното търсене.

Дерида пише, че „театърът на Арто е основан на един идеал за лингвистично „не-различие“ и на илюзия за тотално себеподобие, което анулира изначално Едиповата структура“. [Дерида 38]

„Театърът на жестокостта претендира за абсолютен театър, където смисълът се конституира по силата на тоталното присъствие на не-различие – едновременно живот и смърт, едновременно и себе си, и сина си, и баща си, и майка си. Аз, Антонен Арто, съм своят син, своят баща, своята майка и самият себе си.“ [Арто 3]

За такова абсолютно присъствие, което разкрива по-скоро физическа, отколкото психическа същност, ратуват и ранните пърформанси. Практиката на пърформанса отхвърля семиотичната същност на театъра и основно изследва тялото.

„В желанието си да се разграничи от театралните традиции и да обозначава отсъстващата реалност чрез имитация и наподобяване, пърформансът представлява модерен феномен.“ [Мариянова 77]

Тези експериментални изпълнителски практики от средата на 60-те Майкъл Кирби нарича „несемиотични“, като ги противопоставя на традиционния театър – „изпълнение в рамките на матрицата“, а изпълнението в тях като експериментални изпълнителски практики, които се отличават с „отсъствие на актьорска игра“ и „изпълнение извън матрицата“ [Кирби 64]

ХЕПЪНИНГЪТ най-много се доближава до идеята за „несемиотичен пърформанс“, въпреки че винаги остават някои семиотични импликации – актьор и зрител, които са отишли на определено място, за да участват в най-базисната форма на семиозис, очаквайки да разберат това, което гледат.

За да се отърве от всякаква намеса на семиотика, актът случване трябва да е изцяло случаен и не-отделим от ежедневието, т.е. да няма случване, да няма happening.

Пърформансът като неоавангардна форма се преживява през съзнанието за отхвърляне на всички театрални концепции: класическа, предназначена за случването на илюзията театрална сцена, държаща зрителя на необходимо отстояние. Отхвърляне, „наличието на актьорска игра, която цели превъплъщаването в образи, при което текстът е от първостепенната важност.“ [Кирби 64]

Най-важното, което пърформансът прави, е реабилитиране на телесното като израз на пред-езиково битие като триумф на емоционалния инстинкт, на хаотично променящото се над логичното и подреденото.

Физическото тяло на актьора от пърформанса бива подложено на всякакви манипулации, тестват се границите на поносимостта му към външни агресии и собствените му неизчерпаеми ресурси. Физическото тяло на актьора от пърформанса може да се наранява, да се смалява и уголемява.

„Вглеждането в живота на единичното физическо тяло или в дебрите на мисълта и психиката (соло пърформанси) представлява начин да се разстрои цялостното, завършено в себе си, базирано на конкретен текст и сценична среда театрално произведение.“ [Мариянова 77]

Другият начин е да се хиперболизира формата, разрастване на спектакъла във времето и пространството със средствата на технологиите, като се получава театър на образите. Това е една силно визуално-пърформативна практика, която акцентира върху звуци, пластика, загърбвайки наративност, сюжетност, характери или т.нар. постдраматичен театър (Ханс Тит Леман) с най-ярък представител Робърт Уилсън

И двете стратегии на пърформанс арта - чрез редукция и чрез хиперболизация, за отърсване от театъра са свързани с манипулация на времето и пространството;

Пърформансът може да манипулира времето, като:

- забави времето до автентичния ход на живото време, като измерва ежедневни, обичайни действия и в този смисъл свежда играта до минимум – „извън матрицата” [Кирби 64] и атакува границата реално – нереално и изкуство – действителност.
- времето може да бъде разтеглено неимоверно, така че да се загуби идеята за същността му на движение и да започне да се възприема като поредица от статични моменти.
- „репрезентирано време – нарушена диахронична линия, при която настоящето се трансформира в минало и се превръща в едно синхронно присъствие на множество времена в едно непрекъснато настояще.“ [Лиотар 74]

Пространството също търпи изменение от обичайния си статут на сценична среда, предварително подготвена, непроменяема. Средата може да бъде:

- автентична и партнираща – „театър на средата”
- необичайна и преоткрита за общността (site specific)
- може да бъде главното действащо лице, което пърформира, както е при Кристо Явашев
- физическото пространство може да се сведе до минимум на невидимо за аудиторията, ограничаващо тялото, от което се произвежда ВЪОБРАЖАЕМО пространство (за зрителите и за артиста), тук се изследва психологическото съдържание на пространственото разрастване

Важността на пърформанса и хепанинга за настоящата теза е в изследването на взаимовръзката тялото, пространство и време.

„Манипулациите на тялото, времето и пространството водят до тотална промяна на идеята за перформация субект – той престава да бъде важен като завършена психологическа структура“. [Мариянова 77]

„Пърформансът представлява смъртта на субекта” (Жозет Ферал - изпълнителят вече не е protagonist, а е превърнат в проводник на енергии: жестови, вокални, либидинални, той вече не е ангажиран с репрезентацията на никакви смисли. Изпълнителят е просто трансмисия на ритъма на представлението. [Ферал 77])

И така в мисленето за изкуството на пърформанса се настанява идеята за случайност, за непрекъснатото изплъзване, за релативността и неминуемата условност на репрезентацията. Пърформансът приема идеята за случайността и посегателството на ежедневното и баналното върху изкуството.

„Това установяване на иманентна близост на пърформанс и театралност води до тяхното взаимопроникване. Пърформансът се отърсва от модерната си напрегнатост на изказващи новооткрити истини и се изпълва с духа на демократичен Плурализъм“ [Мариянова 77]. Започва да експериментира със самото тяло, с неговите естествени ежедневни пориви да ходи, да бяга, да е задвижван от вътрешни импулси, а не от някаква идея – „Всеки може да танцува и всичко може да бъде танц“ [Голдбърг 77]

А театърът разхлабва своите граници, които толкова време са били предизвиквани от най-различни акции и експерименти. Както пише Кирби, „повечето от нововъведенията, които е направил хепанингът, са усвоени от наративния театър, основан на информационната, ролевата игра. Демократизира се идеята за театралността и тя поглъща в себе си идеята на пърформанса, т.е. постмодерната театралност съдържа в себе си естетиката на пърформанса. По постмодерен маниер различията се примиряват и взаимно усвояват. [Кирби 64]

Театърът от края на XX в. и началото на XXI в. е еkleктика от всички видове театри: визуален, физически, психологически, музикален, пантомимен, куклен... в който играта с цитати съжителства с разказана като в приказка история. Цялостният театрален образ е дестабилизиран, конституиран се някакви частични и ситуационни образи, изразени в глас, звук, части от тялото.

УИЛСЪН Робърт е роден през 1941. Той е хореограф, художник, скулптор, режисьор.

УИЛСЪН е единственият визуален артист в театъра на XX век с напълно развит стил, включващ всички аспекти на работата: представление, наратив, дизайн. Уилсън разширява границите на театъра в:

- „Животът и времената на Йосиф Сталин“ 12-часова работа
- „Ка планина“, поставян на върха на планината в Иран, в продължение на седем дни.

Уилсън и текстът

- Възстановяването на разпръснатите текстове не е само начин за конструиране на театралния наратив, а отношение към миналото като архив.
- Методът на конструиране на визуалните внушения следва същата техника на композицията: изследване, базирано върху книги за източното изкуство, изображения от периода на индустриалната революция, архитектурни и живописни творби.
- Ръцете са енергийната точка в работата на Уилсън. Това е усещането за портретност и картинност, което той внася в театъра. Всичко в този театър съществува в пространството, а реалността е геометрически красива. Той приветства теорията на хаоса в театъра.
- Визията му е глобална; театърът на паметта, който е един вид математика.

„Когато става дума за интеркултурален театър, първостепенен принос има Уилсън, той развива свои оригинални форми на интеркултуралност, заличаваща границите между културата източник и културата цел и вписваща се в една модерна естетика на колажа” [Николова 81]

Робърт Уилсън и неговият тотален театър.

Експресивност на неговия визуален театър; ярка театралност и магнетично въздействие върху зрителите – това е „тотален театър” [Крейг 69], но не в смисъла на Г. Крейг - синтез от първичните елементи на всички изкуства в представление, а тотален, където всеки компонент: светлина – цвят; актьорски жест; пространство – форми; костюм – движение, музика – глас запазва своята самостоятелност, логика и ритъм. Самите напластявани от въздействията на отделните изпълнения, акции, инсталации и скулптурни композиции създават едно fasciniращо зрелище и очертават лабиринтите от смисли, емоционална кулминация, зараждащи се асоциации и интуиции.

Уилсън съсредоточава вниманието чрез специално подбрана светлина, поетично медитативен ритъм, чисти форми, подчертани силуети и пластика на ръцете. Уилсън развива своя възглед за движението като нещо изначално, което не започва и не свършва, а постоянно върви в конкретна линия, както и звукът. Той продължава да разработва концепцията, според която усещането за света е свързано преди всичко с времето и движението. Вътрешната визия се постига чрез себеизследване, чрез игра на енергии и мултикултурни взаимодействия.

С идеите на Уилсън за движението, звукът, пространството и времето ще диалогизираме индиректно в последващото изследване.

2.10. НЕЛИТЕРАТУРНИЯТ ТЕАТЪР И РИТУАЛЪТ – ГУДМАН, ШЕХНЕР, ГРотовски

и прилагането му в процеса и спектакъла „Египетска приказка за сърцето“

Фелиситас Гудман (1914-2005)

Книги от Фелиситас Гудман:

Ecstasy, Ritual, and Alternate Reality: Religion in a Pluralistic World

The Exorcism of Anneliese Mishel

How About Demons?: Possession and Exorcism in the Modern World” [Гудман 122]

Ричард Шехнер, роден 1934 г.

1967 г. – основава The Performance Group

1980 г. – The Wooster Group

1992-2009 г. – East Coast Artists” [Шехнер 122]

Поставя спектакли по произведения на Есхил, Еврипид, Сенека, Шекспир, Брехт, Бекет, Жонс в САЩ, Европа, Азия и Африка.

По важни книги:

„Essays on Performance Theory (1976, изд. 1988, 2004, 2005, 2007, 2009)

Between Theater and Anthropology (1985)

The Future of Ritual (1993)

Performance Studies – An Introduction (2002, изд. 2006)” [Шехнер 122]

Театърът на границата между ритуала и ритуалния театър.

Ритуал е практика, идеология, копнеж, преживяване, функция, която се асоциира със свещеното.

„Ритуалът е обичайно поведение, трансформирано посредством съгъстяване, преувеличение, повторение, ритъм, като в резултат възникват специализирани поведенчески цикли, служещи на определени функции, отнасящи се най-вече до чифтосването, йерархията, територията. Тези модели се подсилват и подчертават от определени части на тялото (опашката - перата на пауна).[Шехнер 118]

Ритуалите и свързаните с тях поведенчески изкуства са свръхдетерминирани, пълни с многократни повторения и преувеличения. „Метапосланието е: нали разбираш какво искам да ти кажа. Взаимоотношенията, около които се формират и функционират ритуалите, почти винаги се отнасят до йерархията, територията, сексуалността и съвкуплението, като тези четири елемента са свързани и помежду си.“ [Шехнер 118]

Ритуалите са „двузначни символични действия, които от една страна загатват за действителните взаимоотношения, но от друга страна помагат на хората да избягват прекалено директната конфронтация в хода на тези събития. Ритуалите са и своеобразен мост, по който хората да минат над опасните води” [Шехнер 118]; много ритуали се отнасят до религиозните церемонии, свързани с различните възрасти на човека.

„Театърът има двойна ритуална природа - от една страна, той исторически произхожда от свещените ритуални действия на древните човешки общности, а от друга, се реализира като емблематична проява на светската ритуализация на живота през различните епохи“. [Шехнер 118]

Каква е разликата за нас, когато сме „непосредствени участници в ритуала и когато гледаме или участваме в представление, използващо по един или друг начин ритуално поведение.” [Шехнер 118]

Същностната разлика се изразява във факта, че „автентичният ритуал се случва само за този, който участва в него, за неговия извършител, както и за по-пасивните участници” (молещи се). [Шехнер 118]

Театърът ритуал се случва за зрителя. Театърът, използващ ритуални техники, е насочен към „онзи, който го гледа; към гледащия той изпраща откритията” [Шехнер 118], постигнати при повтарянето на ритуалните действия.

Например ритуал на тибетски монаси – „преобличането се състои в смяна на различни маски и атрибути, докато се установи в един окончателен” [Шехнер 118] психофизически костюм.

Актьорите „демонстрират пред нас заучени ритуални действия” [Шехнер 118], за да предизвикат и „задействат собствения ни процес на преживяване и да се достигне до познание и самопознание по медитативен път.” [Шехнер 118]

„Театралната биография на Готовски започва като експеримент в зоната на театъра ритуал и завършва като опит за максимално завръщане на актьорско и автентично ритуалното. Създава т.нар. обективна драма, предназначена само и единствено за участниците в нея.” [Шехнер 118]

„В първия случай изпълнителят на многократно повтаряните ритуални действия ги извършва за себе си“ [Шехнер 118], като целта му е да постигне чрез тях самопознание.

Във втория случай актьорът повтаря отделни елементи от един или друг ритуал, но прави това за зрителя. Ритуалът се случва за онзи, който го гледа.

Ритуалите се разглеждат като:

- като част от еволюционното развитие на животните;
- структури с формални характеристики и дефинируеми връзки;
- символно натоварени смислови връзки;
- перформативни действия или процеси;
- преживявания.

„Ритуалите са динамични перформативни системи, генериращи нови форми” [Шехнер 118] и подреждащи в нови съчетания традиционните действия.

„При животните ритуализираното поведение се проявява чрез фиксирани модели” [Шехнер 118] на действия (рогата на лотоса, перата на пауна)

„Както при животните, така и при хората ритуалите възникват спонтанно или биват създадени при наличие на деструктивни, конфликтни или двусмислени взаимоотношения, където всяка грешка в общуването може да доведе до насилие или до фатален изход, и са свързани с многократни повторения.” [Шехнер 118]

В театъра също имаме поведение, което е видоизменено, сгъстено, преувеличено и ритмизирано. Театърът използва ярки костюми и маски, гримове, бои, които са толкова впечатляващи, колкото е и опашката на пауна.

Човешкият ритуал също може да се определи като „мислене по съкратена процедура” [Шехнер 118], което дава готови решения при кризисни ситуации. Личните и колективните тревоги се успокояват с помощта на ритуали, чиито белези: повтаряемост, ритмичност, преувеличение, сгъстяване, опростяване, стимулират мозъка да отделя ендорфини директно в кръвоносната система, което води до втория полезен ефект от ритуала - облекчаване на болката, изблици на удоволствие и наслада.

Ритуалът има и творчески аспект, защото ритуалният процес разкрива едно игрово пространство с динамичното противоречие между когнитивно и афективно.

„Миметичните белези на насилието са директни и позитивни, понякога индиректни и негативни. Колкото повече хората се стремят да обуздаят агресивните си импулси, толкова повече тези стимули процъфтяват.” [Шехнер 118]

Жирар смята, че „Подобно на насилието, сексуалното желание има склонност да се фиксира върху обекти заместители, ако първоначалният обект остава недостъпен. И също подобно на насилието, потиснатото сексуално желание акумулира енергия, която рано или късно изригва, причинявайки огромни разрушения. Границата от насилие към сексуално желание и обратно е твърде тънка и при нормалните двойки осушеното сексуално желание води към насилие.” [Жирар 118]

Жирар вярва, че ритуалът води до сублимиране на насилието: „функцията на ритуала е да пречисти насилието и да го предизвика да се разрази върху жертви, чиято смърт няма да доведе до наказание.” [Жирар 118]

Сублимираща и катарзисна според Аристотел функция има и театърът, който пренасочва агресивни и еротични енергии.

Катарзисен или не, театърът винаги изработва заместители, негова характерна особеност е умножаването на алтернативите.

„Изпълнението на ритуалната смърт, независимо дали жертвата е действително или театрално умъртвена, възстановява различията, подчертавайки разликата между жертвата и останалата част от обществото.

В театъра заместванията са по-сложни от тези на шаманизма. В театъра актьорът е заместител на заместителя. Зад всичко това може изобщо да няма действителен персонаж, а само игра на въплътени репрезентации.

Жертва Персонаж АКТЬОР публика общество

Актьорът изпълнява персонажа, зад който стои жертвата, тоест изпълнението на актьора е представяне на представянето.

На мястото, където актьорът се среща с публиката, т.е. в театралното пространство, обществото застава с лице срещу изкупителната жертва при двойна степен на отстранение.“ [Шехнер 118]

Индивидите, които съставляват публиката, напускат обществото и отиват в театъра, където играят ролята на обществото и реагират повече като група, колкото като индивиди.

Но в ритуала няма директна среща между обществото и жертвата. При някои ритуали човешката жертва се замества с животинска. Жертвоприношението само в редки случаи води до отнемане на човешкия живот.

Първобитният човек има огромна вяра в силата на своите желания.

Това „всемогъщество на мисълта”, както го нарича Фройд, изгражда един свят, в който „нещата стават по-маловажни от идеите за нещата” [Фройд 116]. Невротиците също живеят в такъв отделен свят, където въздействие върху тях оказва единствено продуктът на интензивната мисъл и картините на въображението, докато връзката с външната действителност няма никакво значение. Така „невротиците разкриват своето сходство с диваците, които вярват, че могат да променят външния свят просто със силата на своята мисъл”. [Фройд 116]

Фройд: „В една-единствена област на нашата цивилизация всемогъществото на мисълта се е запазило – изкуството. Само в изкуството все още се случва човек, обзет от силни желания, да постигне нещо подобно на тяхното удовлетворяване. Само там е възможно това, което той прави на игра, да предизвика емоционални ефекти...” [Фройд 116] Такава е магията на изкуството и неслучайно сравняват актьорите с магьосници.

Първоначално изкуството не съществува само за себе си, произходът му е подчинен на службата на импулси, голяма част от които днес са вече изчезнали; сред тях има много магически стремления. (ритуалния, свещен театър)

Всяка култура притежава своя собствена система за организация на опита.

Някои системи са по-пропускливи по отношение на несъзнателното - децата, лудите и „технолозите на свещеното” по различен начин преработват „първичния процес”. [Шехнер 118]

Децата са пропускливи спрямо несъзнаваното, защото още не са се научили как да потискат неговите вливания в съзнателното. Невротиците и хората на изкуството по правило са хора, чиято нервна система е неправилно изградена и затова също са пропускливи спрямо несъзнаваното. Обаче поведение, което се смята за невротично в една култура или в даден неин контекст, може да се окаже нормално и ефективно в друга култура. Изключително невротични личности могат да се намерят не само сред творците, но и сред крале, светци, президенти, диктатори, пълководци. §§§§§§§§ Шаманите и творците, които практикуват „всемогъществото на мисълта” [Шехнер 118], търсят учители или методи, които да им помогнат, да овладеят мощните импулси, вливащи се в тяхното съзнание. Да си човек на изкуството не е много различно от това да се изучиш за шаман; изразните средства и нееднозначният социален статус на артиста и шамана имат сходство помежду си. В модерните западни култури импулси, от които се прави изкуство, или т.нар. суров материал на твореца, както и призванието на шамана произлизат от невъзможните конфронтации между ежедневието и несъзнаваното. В много култури се счита, че подобни импулси произхождат от боговете, от предците, от демоните, духовете, а всъщност те са сравнително неопосредстван материал, който се влива в съзнанието, т.е. „първичен процес”. [Шехнер 118]

§§§§§§§§§§ Една немалка част от хората на изкуството са невротици и следвайки мисълта на Шехнер, можем да отбележим, че артистите тип невротици притежават двойно по-голяма степен на пропускливост откъм несъзнаваното, в сравнение с артистите тип меланхолици например.

Импулсите се проявяват чрез сънищата, визиите, натрапчивите мисли, транса, говоренето на странни езици, както и чрез полускритите агресивни и еротични желания, едновременно предизвикващи страх и упражняващи неустойчиво привличане. Понякога тези импулси и тяхното проявление предизвикват у реципиента състояние на екстаз, неописуемо щастие, а понякога го изпълват с ужас.

Но същото нещо, което ужасява невротика, творецът се стреми да го представи пред публика. Творецът невротик и шаманът невротик са принудени да изследват и обуздават самия процес, който ги ужасява. Изкуството и неврозата са тясно свързани, тъй като и двете се предизвикват от пропускливата и променлива граница между несъзнателното и съзнателното. А това, което изкуството прави на индивидуално ниво, ритуалът го извършва на колективно ниво.

Ритуалът отрежда на насилието неговото място на трапезата на човешките нужди и затова човешките същества имат нужда да извършват ритуали, тази нужда се корени в човешкия мозък.

Каква е ролята на човешкия МОЗЪК като орган за ефективно смесване на генетични и културни информации при произвеждането на ментални, вербални и органични видове поведение.

Д. Акили пише, че „човешкият церемониален ритуал не е някаква елементарна институция, а по-скоро средоточие на променливи величини, които се споделят и от други биологични видове. Може да се проследи еволюционното развитие на ритуалното поведение от появата на формализацията към координирането на формализираното комуникативно поведение и изграждането на цели цикли от ритуално поведение и придаването им на символна стойност на човека” [Акили 118]

Ритуалното действие, както и изпълнението на ритуала не е проста, едностепенна и еднопосочна операция. Ритмичните действия – особено ако движението и звукът са грижливо координирани, неизбежно водят до усещането за „идентични противоположности”: всемогъщество и уязвимост, отпуснатост и готовност за най-трудни физически действия. Изпълнението на ритуала или на ритуализирано театрално действие е както разказвателно-познавателно, така и афективно и тези фактори действат, за да формират ритуално преживяване. Афективните състояния, предизвикани от ритуала, непременно трябва да се вложат в някаква разказвателна рамка.

Барбара Лекс твърди, че трансът, както и други силно афективни състояния, се дължат на извънмерното стимулиране едновременно на ерготропната и на тропотропната мозъчни системи. Ритуалът, който е изпълнил предназначението си, създава усещане за добро самочувствие и облекчаване, не само защото чрез него се намаляват последиците от силни стресове, но и защото основните техники, използвани в ритуала, намаляват задръжките.

Търнър е на мнение, че „ритмичните дейности на ритуала, подпомогнати от звукови, визуални, светлинни и други средства за въздействие като мирис, цвят и звук, водят до максимална стимулация, както и на положителен, неизразим афект”. [Търнър 118] А Фройд нарича това въздействие „океанско усещане” [Фройд116]; йогийски екстаз, християнски екстаз, усещане за сливане и единство на противоположностите; сатори; „вътрешно озарение” [йогийски терми]; „трансцендентално съзнание”.

Фелиситас Гудман, която детайлно изследва творческите и игрови аспекти на ритуала, пише :

„Почти случайно се натъкнах на едно забележително наблюдение: накарах моите студенти да заемат ритуални пози, известни от индиански фолклор, след това предизвиках транса и тогава се оказа, че телесното им положение по един предвидим начин предопределяше не само техните соматични възприятия, но и съдържанието на техните визионерски преживявания. Намирайки се в определена поза, моите студенти можеха да почувстват студ, да напуснат тялото; в друга поза можеха да почувстват силна горещина, животно, насекомо и растение. А при заемане на трета поза - важни ясновидски откровения”. Тя прилага следните пози за транс - пеещ шаман, шаман с мечешки дух, мъж с ерекция, който пада назад. [Гудман 118]

В резултат Гудман открила, че трансозите, предизвикани от позите, се характеризират с физиологически промени - сърдечният ритъм рязко се ускорява, а кръвното налягане спада.

В последващ етап Гудман „използва пози за изпадане в транс с ритуални танцови изпълнения” [Гудман 118] и комбинирайки елементи от различни култури, конструира свой работен метод за създаване на нови ритуали.

Танците, създадени от Гудман и учениците ѝ, засягат общочовешки теми - пролет и просвещение; есенна печал. Нейните ученици разучили различни видове маски, за да направят цикъл от упражнения, наречен ритуал-танц.

Участниците твърдят, че са изпитали силно отъждествяване с ролята, преживяването обхващало техния вътрешен живот, това, което участниците изпитват, може да се опише с катарзис. Тъй като танцът с маски по време на транс не се изпълнява пред зрители, катарзисното състояние се прехвърля към самите изпълнители.

Гудман смята, че ефектът от ритуалния транс е сходен с ефекта от класическия древногръцки театър и мистериите.

Гудман и Гротовски

Може да се направи съпоставка между изследванията на Гудман и Гротовски в периода от края на 80-те г. на XX в. Гротовски се „интересува от създаването на ритуални представления, които не са предназначени за публика.” [Шехнер 118] Източниците им се коренят в някои традиционни незападни култури. За неговата „обективна драма” това са специални учители от Хаити, Бали, Корея и Тайван. Методът на Гротовски изисква пресяване на много практики от различни култури, като се търсят сходствата между тях на база на първичното и универсалното, като после всичко това се синтезира в повтаряеми поведенчески модели.

Гротовски описва целта на обективната драма така – „Да се възстанови една много древна форма на изкуството, където не съществува разлика между ритуала и художествената творба. Там поезията е била песен, песента е била заклинание, движението е било танц.” [Гротовски 32]

Целите на Гротовски – „да открием една много стара форма на изкуството – изкуството като начин на познание” [Гротовски 32]; „да се стигне до най-дълбоките пластове на човешкото съществуване, където цари твореща тишина и където се осъществява преживяването на свещеното“ [Гротовски

32]. Готовски разработва девет основни упражнения и ги ползва при работа с индивидуални песни и танци, като от първостепенно значение са точността и прецизността.

И „всеки ден ритуалът се създава наново... Ритуалът е не просто театрална творба, нито пък имитация и реконструкция на познати ритуали, не е синтез от ритуали, а той съдържа архетипни елементи, свързани едновременно с няколко традиции.“ [Готовски 31]

Готовски определя техническата разлика между театралното представление и ритуала чрез монтажа. При ритуала монтажът се осъществява в съзнанието на участниците. Връзката с древните практики за посвещение е много фина.

Готовски не би попитал никого: „Вярваш ли“, а по-скоро: „Това което правиш, трябва да го правиш добре, с разбиране“ [Готовски 33]

Работата е изисквала физическа сръчност и устойчивост, но и духовна издръжливост, за да се получи промяна на съзнанието и усещането, както и промяна във физическите импулси и поведение, продължителност на работния процес.

Готовски: „да наблюдаваш собствения си дъх и какво се случва вътре в теб“ [Готовски 32]; да наблюдаваш външния свят все едно е вътрешен... не трябва да говорим за нашата работа, а да я държим вътре в себе си, ако говорим за нея, ще я убием.“ [Готовски 34]

Учат песни и танци от Корея, Египет, Бали и Полша, създали са и свои „собствени „мистерии“ – структури, позволяващи на подсъзнателното да се изяви и да действа“ [Готовски 34]. Изследвайки древните култури, Готовски е намерил пътя от мистерия през ритуал към театър.

Въпрос - дали това не е причината и за появата на египетския театър в древността далеч преди древногръцкия - от мистерията и разиграването живот на Осирис през ритуала до театър?

Ще потърсим отговора в следващата глава.

Практиката на Готовски е своеобразна сплав от старинни ритуални техники и театрални упражнения от системата на Станиславски и Мейерхолд.

При изследването на ритуала Готовски си поставя за цел:

- създаване на някакъв вид ритуално изпълнение - публично или не.
- актьорите да разгърнат своите духовни, лични и професионални способности

За Готовски е важно и поддържането на мистична атмосфера в групата, тоест работата му до голяма степен е тайна и то добре запазена.

Едно от ключовите упражнения на Готовски в неговата „обективна драма“ през периода 1977–1982 са движенията, които „пробуждат спящата“ енергия (кундалини) - змията в основата на гръбнака“. [Готовски 34] Представата за кундалини съответства на биологията на мозъка.

Невроанатомът Пол Маклийн пише, че човешкият мозък се състои от три части: подкорие (седалище на емоциите), нова кора, най-стара част.

Търнър смята, че човешкият ритуал се формира в рептилиевия мозък, ако ритуализацията има биогенетична база. Докато осмислянето има неокорикална основа, творческите процеси, които генерират ново културно познание, могат да се дължат на ко-адаптация в хода на самия ритуален процес, между генетичната и културната информация.

Ритуалът придобива няколко лица:

- това на най-старото поведение, коренящо се в поведението на влечугите;
- това на най-древните култури, интуитивно достигали до открития;
- „хранилище” за по-висши символи и за религията, театъра в Египет.

Това, което Търнър разглежда като теория, Гудман и Готовски привеждат в действие, като твърдят, че са намерили или сътворили прецизни „практики-ритуали, почерпани от старите култури или изградени така, че да ги наподобяват.“ [Шехнер 118]

Гудман вярва, че като „заемеш правилната поза и извършиш прецизно необходимите действия, то преживяванията сами ще се появят, но преживяването не е равнозначно на знанието“. [Гудман 118] Промяната на сърдечния ритъм, кръвното налягане и мозъчната дейност е едно, а придобиването на знание е друго. И да се търсят преживявания без знание означава да се комерсиализира процесът. Много хора от древността та до днес имат желание да изпитат първичния процес, ала древното свещено познание винаги е ограничено до старейшините в древните култури.

Готовски в изследванията си иска да се доближи до една „универсална архетипна реалност“ [Готовски 118], която според него съществува отвъд специфичните ритуали като за целта „движенията са изчистени от специфични културни значения.“ [Готовски 118]

Според Готовски и Гудман, „университе са единствено възпроизводимите телесни актове (правене на меч).“ [Шехнер 118] Те искат да контролират и използват нещо, за което знаят, че притежава огромна мощ. Мнозина разбирачи твърдят, че Готовски използва научен метод за преследване на ненаучни цели.

Готовски: „Изпълнителят е човекът на действието, той не е човек, който играе друг човек. Той е танцор, свещенослужител, войн, той е извън естетическите жанрове. Ритуалът е изпълнение, завършено действие, акт, в който дегенериращият ритуал се превръща в зрелище. Аз не искам да открия нещо ново, а нещо забравено. Нещо, което е толкова старо, че всички разграничения между естетическите жанрове губят смисъл.

Един възможен подстъп към творческия процес е да открием в себе си една древна телесност, към която си свързан със силни родови връзки, да откриеш в себе си някой друг - майка си, дядо си. Споменът за нечий бръчки, глас, дават възможност да реконструираш телесността. Първо на някого, когото познаваш, после телесността на праотеца, след този пробив. Може ли човек да се докосне до това, което е свързано с източниците, с Първоизточника.“ [Готовски 118]

Готовски от периода на Бедния театър (1959-1967) елиминира от практиката всичко, което не е нужно на театъра, а именно сценография, музика, осветление, за да остане живата връзка актьор –

зрител. В края на 1960-те години елиминира зрителите, в края на 1980-те години остава само търсенето на изпълнителя.

„Преживяванията на изпълнителя се пораждаат и канализират чрез усилен психофизически упражнения, този метод на работа е наречен „скициране“ и свеждането на един предмет до неговата есенция чрез дестилация.“ [Шехнер 118] Готовски започва с „обективни елементи“: темпо, иконография, движенчески модели, звуци.

„Ритуалът не е само средство за съхраняване на еволюционното и културно обусловено поведение, но и своеобразен генератор на нови идеи, нови образи и нови практики. Играта, игрите, могат да станат източник на мета език (мета е както отвъд, така и между) и на метапослания. Играта може да е навсякъде и никъде – да имитира всяко нещо и да не може да се оприличи с нищо, вечно в междинно положение, тъй като по самата си природа тя е изначално убягваща.“ [Готовски 118]

Шехнер пише, че не се чувства убеден от Изпълнителя на Готовски и от постановката му за мъдростта, която съществува преди и отвъд жанровете в изначалните времена на старите култури.

Работилниците на Гудман и Готовски са лаборатории за психофизическото посвещаване, а Готовски – парашаман на експерименталния театър, търсещ постоянство, съответстващо на посвещението.

„Парашаманизмът обръща традиционния ритуал с главата надолу - предизвикват се неврологични реакции. При животните ритуалът е начин за усиляване яснотата на сигнала, с цел да се преодолее някаква криза; при хората той често има същата функция, но е и начин за съхраняване и предаване на традиционно културно послание, както и на индивидуални модели на поведение.“ [Шехнер 118]

Точно когато тази творческа или подривна функция на ритуала надхвърли обичайните си граници и приеме доминираща функция, тогава изкуството се отделя от религията, влиза в противоречие с нея. В експерименталното изкуство подривното въздействие на ритуала продължава непрекъснато, авангардът е една постоянна революция. В изкуството бъдещето на ритуала е в продължаващия сблъсък между въображението и паметта, изразен чрез изпълнимите телесни действия.

„Консервативността на ритуала може да окаже достатъчно съдържашо въздействие върху хората, за да предотврати нашето изчезване като вид, докато магмата на творческото му ядро подтиква човешкия живот - социален, личен, дори биологичен, да продължава да се променя.“ [Шехнер 118]
+++++

***** Доколкото разбирам, за Готовски ритуалът е повече от играта.

+++++ Актьорските тренинзи и спектакъла „Египетска...“ биха били невъзможни без опита и изследването върху ритуала, архетипа и ритуалния театър от Гудман, Готовски и Шехнер. При провеждането на актьорския транс тренинг следвахме стриктно указанията на Гудман и съветите на Готовски.

3. Предимства и недостатъци в актьорската техника - от вътрешно към външно. Предимства и недостатъци на външното към вътрешното в разкриване на актьорската природа. Континиум

Готовски, Барба – Станиславски; Брехт - Лий Страбърг. Сравнителен анализ

В следващия текст ще се опитам да изведа (или изнеса) от основния текст в своеобразна класификация всички предимства и недостатъци от ментално към външно и от физикално към вътрешно

3.1..Предимства и недостатъци в актьорската техника – от вътрешно към външно.

3.1.1. Предимства

- Да повярва в това, което прави персонажът;
- Психофизически – еднакво насочен към психично и физикално;
- Развитие на емоционалната памет;
- Актьорската работа е между това, което е физическо и психическо;
- Импулси, които инициират действието;
- Актьор и персонаж да се слейт;
- Техника на чувствата;
- Обектът е измислен, но реакцията към него е истинска;
- Въображаемата реалност се контролира от актьор, който владее контрола върху несъзнаваното;
- Рефлексът на Станиславски - единица за поведение, предшестващо действието;
- Чувство за лекота [Чехов]
- Започва от вътрешното, менталното, от работата над емоциите и въображението, от личното отношение към персонажа;
- Проблемът за личността и Аз-а заема централно място [Станиславски]
- „Вчувстване в образа“ или за „рационална дистанция към него“ [Дидро]
- Свръхмарионът на Крейг
- Ефектът на отчуждението. Брехтовият гестус е идеологизиран маниер „рационална дистанция към него“;

- Енергията при създаване на емоцията е различна от тази при повторното ѝ изживяване [Станиславски]
- Актьорът играе персонаж, който живее в свят, включващ и публиката, а публиката от своя страна е довереник на персонажа;
- Брехтовият актьор играе безпристрастно и с отдръпване и така осигурява на зрителя обективна дистанция за слушане на пиесата и по пътя на емпатията сближава публиката със своето критично аз, а не с личността;
- „Никога не губете себе си на сцената. Винаги действайте от свое лице на човека-артист... загубиш ли себе си на сцената, изведнъж свършва преживяването и започва представянето” [Станиславски]
- Да се отдава изцяло и смирено на психологическа вярност [Станиславски]
- „Бидейки на сцената, ти самият да коментираш някой друг” [Брехт]
- „Актьорът от инструмент вещь все превръща в инструмент индивид“ [Станиславски]
- Научен интерес към актьорския тренинг;
- Основен актьорски принцип в литературния театър е да се използват истински чувства и емоции, които актьорът изпитва, когато изпълнява ролята, без значение дали те ти се случват тук и сега или по пътя към ролята си втъкал в тях истинска емоция или спомен от реалния си живот, различна от тази на персонажа;
- „Във всяко физическо действие има нещо психологическо и обратно” [Станиславски]
- Интересът на Станиславски към физикалността на актьора, към индуската философия и йога, взема от йогата най-важното за техниката на актьора - дишането „прана”;
- Станиславски ратува за модел на актьорска игра, който се основава предимно на текста и персонажа;
- Актьорската игра е процес на идентификация, актьорът трябва да се идентифицира със своя персонаж;
- Аз в предложените обстоятелства [Станиславски]
- Емоциите не могат да бъдат преживени без физическо усещане;
- Веднъж усъвършенствана, физическата партитура на актьора трябва да излезе извън рамките на механичното изпълнение и да стигне до по-дълбоко преживяване;
- „Колкото по-съзнателно актьорът разработва характера, все по-малко е в състояние да играе”, в отговор на този проблем въвежда метода на физическите действия и че е най-добре да се превъплътиш в дадена роля, когато подхождаш не рационално (чрез изследване и анализ), а когато

се довериш на тялото и на подсъзнанието чрез тренинг (дишане + специфични техники за превъплъщение) и репетиции” [Станиславски]

- „При актьора тази енергия приема формата на импулси, които инициират действието” и изграждат партитурата на представлението и ролята; [Станиславски]

- чрез импро-визация;

- нов подход към „творческото ако” – „актьорът може да създава от себе си, като се обръща към безсъзнателното, припомня си важни събития от живота, които влият в ролята“ [Лий Страсбург]

- Стела Адлер (член на Group Theatre) акцентира върху физическото действие - актьорската работа да се вдъхновява от пиесата;

- Майснер (също член на Group Theatre) залага на импулсите чрез слушане и поддържането на спонтанност у актьора;

- Елеонора Дузе – „активно мисли по време на действието“;

- Шаляпин използва ритъма, за да създаде вътрешния емоционален опит;

- Творческото настроение – вдъхновението, и то не се поддава на контрол, логиката и връзката на житейския опит и вътрешното чувство, което ръководи външното поведение и от което произтича истинският театър;

- „Актьорът и супермарионетката” - да е „прецизен като марионетка... да притежава прецизността и умението, на което марионетката е способна, и контрола.” [Крейг]

- Условия да се прояви вдъхновението – релаксация, отпускане, концентрация, чувство за лекота;

- „Да контролира волята, въображението, концентрацията, вниманието и енергията“ [Станиславски]

- Механичното запомняне отнема от емоционалната енергия на изпълнението и в резултат емоцията не отговаря на скоростта на изричане на думите [Станиславски]

- Истина с въображаеми предмети – творческото ако, вниманието към вътрешните чувства, не към разума, а към сърцето към онова свръхосъзнато чувство на героя [Станиславски]

- Как се преодолява паниката от сценичния страх

- По-различен от емоционален заряд, който се влага в ролята с течение на времето

- Техника на чувствата, всяко чувство може да се изгради и обучи;

- предмета е измислен и въображаем, но реакцията към него е истинска

- Станиславски и Вахтангов наблягат на факта, че буквалната реалност не се контролира от актьора, само въображаемата реалност може да бъде създадена;
- Страсбърг преформулира магическото „ако“ на Станиславски. Като замести тази реалност, предопределяна от пиесата, за да си помогне да се държи по правдоподобно; принципите на мотивация и заместване; приспособяване
- Обучението на актьорите в метода - напрежение, отпускане, умствено отпускане. Концентрацията е по-скоро наблюдение
- Станиславски открил припокриване с житейската си философия на ролята;
- Станиславски гледа на ролята като на „живо същество“, което си взаимодейства с човека–актьор посредством период на опознаване, въплътяване и въздействие. Целта е промяна и трансформация на двете неизвестни;
- Станиславски – „хвърляш съчки в огъня“, доверявайки се на подсъзнателното;
- Брехт - дистанцирането е начин на предаване на чувството на публиката

3.1.2. Недостатъци

- Механично разделяне на текст от движение;
- Винаги се играе само спомен от емоция;
- Емоционалната памет не зависи от волята;
- Да се овладее контрола върху несъзнаваните моменти;
- Актьорът да не губи себе си;
- Вдъхновение, което не се контролира от разума и емоцията;
- Монолозите с високата си степен на себеизразяване, като важно е самото изпълнение, а не смисълът;
- Физическото разглеждано само като походка и грим [Станиславски]
- Станиславски покани на сцената натурализма;
- Емоциите – спомени за емоции, защото една емоция, която се преживява спонтанно в момента, е извън контрол, актьорът не знае какво може да се случи;
- Недостатък на системата на Лий Страсбърг е, че няма ясно разграничение между емоционалния живот на актьора като личност и този на персонажа;
- Тялото в тренинга е игнорирано и изолирано и се прави отделно от тренинга на емоциите, като така се пренебрегва физическата страна на актьорското присъствие;

- Набляга се на разума, на емоцията породена в резултат на анализ на ума, отколкото на доверието към несъзнаваното и физикалността на тялото.
- За жалост, правилното схващане на Станиславски, че емоциите не могат да бъдат пряко насилени, е довело до неправилното тълкуване, че те не могат да бъдат стимулирани.

3.2. Предимства и недостатъци на външното към вътрешното в разкриване на актьорската природа. Континиум.

3.2.1. Предимства

- От външното, от тялото, за да стигне до „психическото проникване чрез концентрацията и насочването на психическата енергия;
- Проблемът за личността и Аз-а заема централно място в теориите на Гротовски;
- Идеята на Гротовски за „пречистеното тяло“;
- Антропологическият театър иска да оголи актьора, за да го изправи пред архетипа на общността, който опосредства живата връзка зрител – актьор;
- „твори безсъзнателното” [Вахтангов]
- Научен интерес към актьорския тренинг и създаване метод на тренинга;
- Основен актьорски принцип на нелитературния театър е да се използват истински чувства и емоции, които актьорът изпитва;
- Ролята – средство за себеразкриване на личността на актьора; Себепроникване, екцес, транс;
- Личността на актьора – по-важна от ролята;
- Актьорът – гъвкав и пропусклив към несъзнаваното;
- митът като динамичен център на представлението – Арто, Барба и Гротовски;
- „невербални елементи“ на пластичното и физическото [Арто]
- „Архетипна и заплашителна реалност”, която напомня на огледало, поставено пред подсъзнателното [Арто]
- Война на езика, защото е „закован във формите, които вече не отговарят на нуждите на времето” [Арто]
- Езикът като носител на емоционалното [Арто]
- Изхвърля психологията и социологията от театъра [Арто]

- Поезия на сетивата [Арто]
- Има само ситуация, която е стратегия за действие [Вахтангов]
- Всичко, което обкръжава актьора в пиесата, е неговата атмосфера [Вахтангов]
- Актьорът да е добър импровизатор и да е пластичен [Вахтангов]
- Отделната фаза в движението [Мейерхолд]
- Емоцията е автоматична реакция на тялото и тя предхожда съзнателното си възприемане „Побягнах и се изплаших” [Мейерхолд]
- Пренареждане на мускулатура за точна връзка между физическо присъствие, нервна система и вътрешни емоции [Мейерхолд]
- „Всяко движение е една малка драма...” [Мейерхолд]
- „паралелна логика“ [Мейерхолд]
- чувствителност към психологическите импулси, започва се от движението, а думите да бъдат привлечени от движението [Чехов]
- Неподвижността на тялото, което се движи [Брук]
- движението се поражда от творческия импулс на актьора, а не от заучения импулс на танцьора [Брук]
- органичен ритъм, персонализиран [Барба]
- точни стимули и точни реакции, звукова логика чрез ритъма [Барба]
- различен баланс [Барба]
- динамично противопоставяне [Барба]
- Съгласувани несъгласуваности [Барба]
- Няма вокално действие, което да не е физическо, и няма физическо действие, което да не е и психическо, те се правят едновременно и цялостно [Барба]
- Физическият тренинг акумулира вътрешната енергия. Капани на подсъзнанието, за да бъде хванат смисълът [Барба]
- Законът за нарушаване на равновесието [Барба]
- Игрово равновесие
- „Енергия в пространството”;
- „Енергия във времето”;

- три десети от всяко действие актьорът трябва да изпълни в пространството, а седем десети във времето [Барба]
- закон за единство на противоположностите, разд्रेसиране от дресировката; да забрави за техниката [Барба]
- закон за некохерентната кохеренция [Барба]
- ангажиран театър – да променя хората и нас [Барба]
- особеният език на Един театър, комуникация, базирана на емоции, чрез песента и танца. Език на движенията [Барба]
- Театралната антропология – поле на „извънредна изразителност” [Барба]
- Техника за тялото извън битовото всекидневие [Барба]
- „узряване” на актьора, това е техника на „транса” [Готовски]
- Метод за тренинг, атакуващ психофизическите блокажи в търсене „архетипа на образа” и „архетипа на АЗ-а” [Готовски]
- Изследване на „личната самота” [Готовски]
- Работи със субективността като истории и песни;
- откритието акция – зрителят е свидетел, а изпълнителят е извършител [Готовски]
- ролята като „защита” на актьора, емоционалната памет на актьора, която носи една линия на действие, и драматургичният текст, който върви по друга асоциативна верига. Създава се една паралелна действителност(или реалност) и от монтажът (в съзнанието на зрителя) на двете се получава ролята [Готовски]
- Емоционалната памет не е цел а средство[Готовски]
- „Актьорът предизвиква, чрез екセス счупва маската, принася в жертва, за да накара зрителя сам да проникне в себе си.” [Готовски]
- да реагира със звуци така бързо, без да унищожи спонтанността;
- техника на психическата проникателност[Готовски]
- „Да играеш, като се въздържаш да „играеш” [Готовски]
- Живото общуване на актьора със зрителя [Готовски]
- Да се отдаде изцяло, да се оголи с безрезервно доверие [Готовски]
- Контакт винаги с конкретни неща и с партньора[Готовски]
- Характерът, видян като вътрешна структура, интензивност на процеса (Готовски);

- „нервният процес”, който поражда рефлекс [Готовски]
- физическа изразителност с превес на духовното пред телесната акция;
- „импулс и реакция и най-краткият път между двете” [Готовски]
- „импулсът е в теб вътре и действието те пронизва“ [Готовски]

3.2.2. Недостатъци

- Механично изпълнение на физическата партитура [Готовски]
- Физическите упражнения за тренинг се превръщат в гимнастика, ако не достигнат до АЗ-а на актьора [Готовски]
- В Европа, както твърди Брехт, не съществува изкуство на актьора и липсва техника, като изключим класическия балет.

4. ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЕ - „АЗ”-ЪТ НА АКТЬОРА, ПЕРСОНАЖЪТ И РАЖДАЩИЯТ СЕ НОВ ”АЗ” В ИГРАТА – ТЕАТЪР.

Проблемът за личността и „Аз”-а на играещия актьор е базисен в теорията на представлението.

За Станиславски, Брехт и Готовски личността на актьора е логосът в представлението. Тя предхожда и предопределя изпълнението му.

За семиотиците, изследващи играещия актьор, той е не само текст, който четеш, а непрозрачен посредник и интертекст. Нещо повече, актьорската игра е проводник, осигуряващ достъп до логоса, до някаква истина в конкретното представление.

Актьорската игра често се определя като искрена и откровена, а актьорът като саморазголващ се.

Критерий за нечие изпълнение е нашето вътрешно сравнение с други интерпретации на дадената роля или с нашата визия и представа как трябва да се изиграе ролята с познанията за стилистиката, към която актьорът се придържа.

Зрителят получава достъп до истини именно защото личността на актьора присъства в играта.

И както правилно отбелязва Джоузеф Чайкин: „Актьорската игра е демонстрация на самия себе си с маска или без маска”.

Според Станиславски „маската” се определя от личния емоционален опит на актьора.

Маската и личността на актьора при Брехт са разделени.

Готовски вярва, че актьорът трябва да използва маската на ролята като начин за сваляне на маската, наложена му в процеса на социализация, и така да стигне до генетичните пластове на своя Аз.

Обаче въпросният Аз се създава в самото изпълнение, в диалога с конкретния персонаж.

Станиславски разглежда актьора и персонажа като две независими цялости, всяка носеща собствена душа. Актьорът чрез своите чувства открива чувства, аналогични с чувствата на персонажа.

Изборът, който прави актьорът, определя различието между емоционалните регистри при актьора и персонажа. Уникалността на интерпретацията е функция на това различие, а не само и единствено на присъстващия Аз на актьора, проявен в играта. А емоционалният регистър на актьора се създава в процеса на самата игра.

Актьорската игра по Станиславски може да се разгледа и като вид писане и така да се определят психическите функции на персонажа и самият процес на записване на езика. Подсъзнанието за Станиславски е склад за информация, която изскача на бял свят най-неочаквано.

Брехт дава повече привилегии на съзнателния разум, отколкото на подсъзнанието. Исква актьорът да „демонстрира познанията си за човешките отношения, човешкото поведение, човешките възможности.”

Като не позволява образът да го обладва, а се опитва да го държи на дистанция в процеса на т.нар. презентация на ролята пред публиката.

И Брехт като Станиславски дава повече привилегии на актьора, отколкото на персонажа, защото актьорът трябва да присъства като себе си и като персонажа, и собствената му личност трябва да е по-ярка от ролята, за да може актьорският коментар за персонажа да има смисъл за публиката.

И затова опитът на актьора за Брехт е толкова важен, колкото емоционалната памет за Станиславски.

В начина, по който извежда Аз-а на преден план, Готовски е още по-краен от Брехт и Станиславски.

Той се интересува от връзката между маската от лъжи, която налагаме в ежедневието, и скрития мотор зад нея.

Актьорът ползва ролята като хирургически скалпел, с който ще направи дисекция.

Актьорът ползва ролята като трамплин за изучаване на скритото зад маската: най-интимната същност на личността на актьора, която да дарим на публиката в (така наречения от Готовски) акт на саморазголване.

Актът на саморазголване е покана към зрителя да стори същото, да се изправи срещу себе си с истината за себе си.

За Готовски личността е по-важна от ролята, ролята е средство за себепознанието.

Готовски дава приоритет на Аз-а пред архетипните преживявания на личността.

Какъв е езикът на откровението?

Дерида пише, че Аз-ът е вписан в езика, той е функция на езика и се превръща в говорещ субект.

Готовски избира един език от идеограми и физически експресии на основните движения в психиката.

Глава втора

ПРИЛАГАНЕ НА ИНСТРУМЕНТАРИУМА ПРИ РАБОТА ВЪРХУ ОПРЕДЕЛЕН ИНИЦИИРАЩ ТЕКСТ ОТ ДРЕВНОСТТА, НЕРАЗРАБОТВАН ДОСЕГА СЪС СЮЖЕТЕН ХАРАКТЕР- „ПРИКАЗКА ЗА ПРЕТЪРПЕЛИЯ КОРАБОКРУШЕНИЕ ИЛИ ОСТРОВА НА ИЗОБОЛИЕТО“, ДРЕВНОЕГИПЕТСКИ ТЕКСТ В ПРЕВОД НА ПРОФ. СЕРГЕЙ ИГНАТОВ. ЧЕРВЕНИЯТ РЕД.

Третата хипотеза, която се опитваме да осветлим в настоящата теза, се появи в хода на писането, задълбочавайки се в древния текст за „Острова на изобилието“ се зароди идеята за трансформиране на ЧЕРВЕНИЯ РЕД в ролята на сквозное действие и предположението, че е невъзможно древните египтяни познавайки и ползвайки пронизващото действие да не са познавали и театъра.

1.Хипотези относно съществуването на театър в древен Египет

Театроведите отдават дължимото на древен Египет и стара Япония като първоизточници на театъра. Изворите на театъра откриваме в мистериите от живота (намиране, погребване, възкръсване) на Осирис (Христос за египтяните), в магичните тайнства по възкачването на фараон Сесострис¹ от епохата на средното царство, както и в японската легенда за богинята на слънцето Аматерасу.

Според Е. Дриотон (френски египтолог) притежаваме безпрецедентно свидетелство (относно съществуването на театър) от началото на второто хилядолетие (12 династия), което представлява стела, открита в Едфу през 1922 г. от експедиция на френския институт по ориенталска археология в Кайро. Стелата е посветена на бога Хор и е от Емхеб, който е бил слуга на пътуващ актьор. Между ежедневните си бележки за това как осигурява прехраната си за отвъдното, „селският мим“ споменава детайлно, как се е прославил за вечността и какво е направил за да заслужи вечен живот:

„...съпровождах моя господар по време на обиколките му и през цялото време рецитирах безупречно. ПОДАВАХ реплики на моя господар, когато той декламираше. Ако той беше бог, аз бях негов поданик: ако той убиваше, аз съживявах.”

И така изведнъж ние сме въведени в един свят, за чието съществуване до този момент не сме и подозирали, но който е много лесно да си представим като общовалиден за всички хора по всички земи. Идеята е, че човешкият живот като практика не се различава много от живота в различните страни от древността. Пътуващите актьори са събирали хората (селяните) вечер или по празници, на едно място или в една къща, за да им танцуват, пеят или за да им разиграват театър(драми, театрализирани сцени) от репертоара си. И тези актьори са съществували в Египет още от времето

на 12династия (2000- 1785г. пр. Р. Хр) по начина познат ни от наши дни. Но без горе споменатото доказателство никой не би могъл, да си го представи това, защото до такава степен ние сме впечатлени от претенциите на гърците, че те са измислили театъра и то точно в този му вид.

Пиер Монте френски египтолог, при изследване ежедневието на египтянина се базира изцяло на приведеното от Дриотон доказателство, чрез анализа на стела Едфу, за съществуването на пътуващи професионални актьори в древен Египет:

„Съществуването на такъв театър можем да считаме за доказано, особено след находката на експедицията на френския институт за източна археология, която е открила в Едфу във вида на стелата на професионалния актьор.....” [Монте 123], чийто текст е цитиран по-горе от Етиен Дриотон.

Американският египтолог Феърман в книгата си „Триумфът на Хор“ - древна египетска сакрална драма твърди, че откритата в храма в Едфу пиеса, наречена „Триумфът на Хор”, е:

„ПРИМИТИВНА РЕЛИГИОЗНА ДРАМА, която е играна всяка година време на Фестивала на победата.Формално това е пиеса, която лесно и автоматично може да бъде разделена на ДЕЙСТВИЯ И СЦЕНИ, без да се налага никаква манипулация на релефните изображение в Храма, нито да се размества тяхното местоположение. Театралните действия са РАЗЛИЧИМИ едно от друго по съдържание и въпреки това те представляват ПОСЛЕДОВАТЕЛНО развитие на основната тема (триумфа на Хор). В този текст ние намираме много директни БЕЛЕЖКИ към отделните актьори и малко на брой режисьорски НАПЪТСТВИЯ, чието присъствие би било трудно обяснимо без те да бъдат разглеждани като елементи от драма и ТЕАТЪР.” [Fairman 143]

Египтолозите Дерек Нютон и Дерек Пул, съавтори на книгата „Триумфът на Хор” , под чиято редакция е тази книга подкрепят същата теза.

Феърман превежда, адаптира и прави възстановка на свещената драма за съвременната аудитория . Той разчита и поставя тези релефни изображения като театрално действие в Падгейт сцена / Калифорния през 1971 г.

От прочетеното за процеса на възстановката и публикуваните снимки от спектакъла, се налага изводът, че те просто са свалили изображенията от храма и леко са ги раздвижили. Уви не са преминали отвъд статичността и плоскостта на изображението; няма действие, иначе казано „картини от една изложба”.

За разлика от него обаче, френските египтолози Етиен Дриотон и Морис Алио публикуват студии върху този текст, където твърдо отричат съществуването на цялостна пиеса и приемат само съществуването на определени драматични елементи.

Б. ван де Вале (белгийски египтолог) в статията си „Египетски произход на драматичния театър” цитира трактовката на Дриотон, за произхода на мистичния театър като установен, но спорен факт.

„Абат Е. Дриотон е вярвал, че е открил един по-развит театър в текстовете, гравирани върху магическата стела, наречена СТЕЛАТА на МЕТЕРНИК. Стелата на Метерник датира от времето на Нектанебо 1 от 30 династия (380-343 г. пр. Хр.). Резонно трябва да се приеме, че Стелата на Метерник е една магическа стела и е подобна на много намерени такива. До някъде сме учудени от абат Дриотон, който публикува статията си в списание Фламбо (1929 г.), където убедено твърди, че може да издигне едно МАГИЧЕСКО ЗАКЛИНАНИЕ до нивото на драматургична драма.” [Walle 144]

Впоследствие египтологът Б. Вале, анализирайки Дриотон, стига до извода, че идеята на Дриотон за съществуването на литургична драма е пресилена.

„Според него ние ще бъдем свидетели на говоримо ЛИБРЕТО с драматична композиция, в която има „равни части певческо, говоримо и танцувално либрето” [Walle 144]

„... въпросният текст по никакъв начин не предполага интерпретирането на подобен жанр, точно е да се каже, че абат Дриотон е КОМПОЗИРАЛ една египетска драма, подпомогнат от Г. Бати (директор на театъра Шанз-Елизе) върху старо магическо ЗАКЛИНАНИЕ” [Walle 144]

Извод, който се налага, е, че това е заклинателен текст, въпреки че има действащи лица, но е пресилено да се казва, че е драма.

Впечатляваща обаче е твърдата и непоколебима вярата на Дриотон, че е имало ТЕАТЪР в древен Египет и то според ТРАДИЦИОННИТЕ канони.

Б. Вале пише относно ПАПИРУС РАМЕССЕУМ, който се съхранява в Берлинския музей:

„в папируса се съдържа ЛИТУРГИЧНА ДРАМА, която е била играна по време на коронясването на новия фараон” [Walle 144]

Най-старата версия на този папирус може би датира от ТРЕТОТО хилядолетие пр. Хр. Екземплярът на текста, който Б. Вале анализира, е транскрипция на същата древна тема, описваща ЦЕРЕМОНИИТЕ по коронясването на фараон Сезострис (Сенвосре) от 1900 г. пр. Хр. 12 династия:

„композицията на папируса няма никаква литературна претенция дори и от гледна точка на египетската литература: това е по-скоро либрето, играно и изговаряно като сложна церемония, притежаваща едновременно ДРАМАТИЧЕН, РИТУАЛЕН и МАГИЧЕН характер” [Walle 144]

Според Б. Вале можем да дадем УСЛОВНО наименованието ДРАМА, тъй като действието се развива в 14-тина СЦЕНИ. Във всяка от тези сцени присъстват ПЕРСОНАЖИ на хора, жреци и висши държавни служители, на животни и на предмети (също с реплики), те обаче влизат в действието и неговото развитие по НЕКОХЕРЕНТЕН начин. Действието обаче придобива реален смисъл (само) ако се вземе предвид РИТУАЛНИЯ и митологичен смисъл на обрисваните епизоди.

„...тук имаме работа с материално и литургично представяне на един МИТОЛОГИЧЕСКИ СИМВОЛИЗЪМ” Ето и един конкретен пример – един иконом донася маса с дарове за фараона: този акт представлява в реалност бога Тот, който дарява своето око на бога Хор, който е бил незрящ” [Walle 144]

Това действие е по-скоро ЛИТУРГИЧНА СИМВОЛИКА за публиката.

„Тези действия представят по-скоро литургична символика, отколкото драма, където действието се развива по точно определен начин.” [Walle 144]

За разлика от Б. Вале, П. Монте ТЪЛКУВА папируса Рамессеум като вид „НАРОДНА ДРАМА”

„... в народните драми, които се разиграват в самия храм или около храма, към боговете са се отнасяли по-скоро фамилиарно, те не толкова са разигравали епизоди от митовите за боговете, но дори карали боговете да говорят” [Монте 123]

И тъй като драматичен текст до нас не е достигнал, а само откъси от сцени и откъслечни разговори, които са изобразени като сцени от ежедневието, това са по-скоро народни тълкувания на древните митове. Това са по-скоро народни тълкувания на древните митове, които могат да са 1. Народни драми или УЛИЧЕН театър, или 2. ВЪЗСТАНОВКА на мита или 3. Мистерия.

В една друга своя статия със заглавие „За египетския театър” Б. Вале се опира на трактовката на немския египтолог А. РУЖ за папируса на Рамессеум, за да покаже и другата гледна точка: „Драмата е била играна не само за да бъде следена през погледа на зрители, а за да засили магичния и РИТУАЛЕН характер на действието по обожествяването на новия фараон, като не толкова да се наблегне на драматизма на самото действие.” [Walle 145]

ИЗВОД: от съвременна гледна точка и от класическото разбиране за театър това не е драма, а по-скоро ТЕКСТ С РИТУАЛЕН ХАРАКТЕР, чиято цел е МАНИПУЛАЦИЯ на съзнанието на зрителя

посредством засилване на магическото в услуга на ритуала по възкачването на новия фараон. И именно този преекспониран и манипулативен начин на магичното лишава текста от хронологичност и действеност и той остава объркан и неясен от съвременна гледна точка.

По мое мнение в третото хилядолетие е твърде рано да се търсят наченки на театър, това се случва по-скоро във второто хилядолетие, от тогава датира както ПРИКАЗКА ЗА..., така и Стелата от Едфу за професионалния актьор.

Въпроса, който задаваме, е имало ли е ТЕАТЪР или намираме само отделни ЕЛЕМЕНТИ от театралното действие?

Дриотон, базирайки се на Стела Едфу, е убеден в съществуването на театър и то от 2000 г. пр. Хр., далеч преди официалната датировка за появата на театър в древна Гърция между 55-535 г.пр. Хр. Тогава се е състоял първият драматичен КОНКУРС на 61 олимпиада.

Още във ВТОРОТО хилядолетие, според Диодор и Монте, откриваме ТЕАТЪР и ПРОФЕСИОНАЛНИ АКТЬОРИ, които разиграват сцени от живота на боговете и простосмъртните.

В настоящата теза прилагам противоречиви и отричащи се едно с друго доказателства относно съществуването на театър в ЕГИПЕТ, с цел висока степен на обективност и документалност. В подбора на изворите липсва избирателност и последваща я манипулативност. Превели сме текстовете почти дословно, без да налагаме никаква художествена интерпретация и манипулация.

ИЗВОДИ ОТНОСНО ХИПОТЕЗАТА ЗА СЪЩЕСТВУВАНЕТО НА ТЕАТЪР В ЕГИПЕТ ДАЛЕЧ ПРЕДИ ГЪРЦИЯ:

1. Според египтолога ДИОДОР, подкрепен от Монте, театър в древен Египет в класическия му вид съществува от началото на ВТОРОТО хилядолетие, близо век и половина преди появата на древногръцкия театър. Основен извор, подкрепящ тезата, е СТЕЛАТА ЕДФУ за професионалния актьор.
2. Според египтолозите Диодор и Монте в древен Египет е имало обособено МЯСТО за театралното действие, където се РАЗИГРАВАТ сцени от пътуващи професионални АКТЬОРИ т.нар. уличен, площаден или по-точно ограден-храмов театър.
3. Египтологът ФЕЪРМАН твърди, че откритите в храма в Едфу релефни изображения, наречени „Триумфът на Хор”, са „ПРИМИТИВНА РЕЛИГИОЗНА ДРАМА, разделена на ДЕЙСТВИЯ И СЦЕНИ, без да се налага никаква манипулация, които ПОСЛЕДОВАТЕЛНО развиват основната тема (триумфа на Хор) с БЕЛЕЖКИ и НАПЪТСТВЕНИЯ към отделните актьори и режисьора; с елементи от драма и ТЕАТЪР.”
4. Египтолозите Дриотон и АЛИО обаче твърдо ОТРИЧАТ „Триумфът на Хор” като цялостна ПИЕСА, а я приемат само като пиеса с ДРАМАТИЧНИ ЕЛЕМЕНТИ.

5. Египтологът ВАЛЕ приема СТЕЛАТА на МЕТЕРНИК, открита от Дриотон като „МАГИЧЕСКО ЗАКЛИНАНИЕ до нивото на драматургична драма.” „ЛИБРЕТО с драматична композиция, в която има „равни части певческо, говоримо и танцувално либрето”, но пък с действащи лица,

6. За египтолога Б. Вале в ПАПИРУС РАМЕССЕУМ се съдържа „ЛИТУРГИЧНА ДРАМА, без литературна претенции, условно некохерентна с едновременно ДРАМАТИЧЕН, РИТУАЛЕН и МАГИЧЕН характер”

Египтологът П. Монте тълкува папируса Рамессеум като вид „НАРОДНА ДРАМА” с УЛИЧЕН театър или ВЪЗСТАНОВКА на мита.

7. Според египтолога А. РУЖ папируса на Рамессеум, е по-скоро ТЕКСТ С РИТУАЛЕН ХАРАКТЕР.

От изброените изводи можем да направим заключението, че в Египет са познавали мистерията, литургичната и народната драма и РИТУАЛНИЯ театър.

Изкуството на древен Египет е подчинено на импулси от магичен и сакрален характер, като акцентът е върху преживяване на СВЕЩЕНОТО, които впоследствие са утихнали и изчезнали.

В древен Египет няма РАЗЛИКА между РИТУАЛА и ХУДОЖЕСТВЕНА творба.

Там „... поезията е била песен, песента е била заклинание, движението е било танц.” [Гротовски 31]

А когато УГОЛЕМЕНИЯТ ритуал придобие по-висши символи, тогава изкуството се ОТДЕЛЯ от религията и влиза в противоречие с нея. И вследствие на това противоречие и отделяне ИЗПЪЛНИТЕЛЯТ или човекът на действието – танцьорът, свещенослужителят, актьорът, превръща ДЕГЕНЕРИРАНИЯ ритуал в зрелище и ПОЗОРИЩЕ.

Изследвайки древните култури, Гротовски е разгадал пътя от МИСТЕРИЯ през РИТУАЛ към ТЕАТЪР. За Гротовски обаче ритуалът е много повече от играта-театър. Ритуалният театър с обект на изследване инициращия текст, архетипа на ролята и преживяването е възможност „... да се стигне до най- дълбоките пластове на човешкото съществуване, където цари твореща тишина и където се осъществява преживяването на СВЕЩЕНОТО.” [Гротовски 118]

А за съществуването на СВЕЩЕН ТЕАТЪР в древен Египет никой от горепосочените корифеи-египтолози не отрича.

Класическият театър като такъв отдавна излезе от полезрението на представителите на изкуството. Театърът от новото време е на границата с танца, музиката и пространството (визията).

Търсенето на театър в древен Египет по КАНОНА днес е клише, демоден и не е предмет на настоящата теза.

Можем да заключим, че в древен Египет е имало АВТЕНТИЧЕН ТЕАТЪР в синхрон с времето, търсещ отговор на въпросите, които египтянинът си е задавал, за устройството на космоса и магичното в него, за вечността.

2. „ЧЕРВЕНИЯТ РЕД”

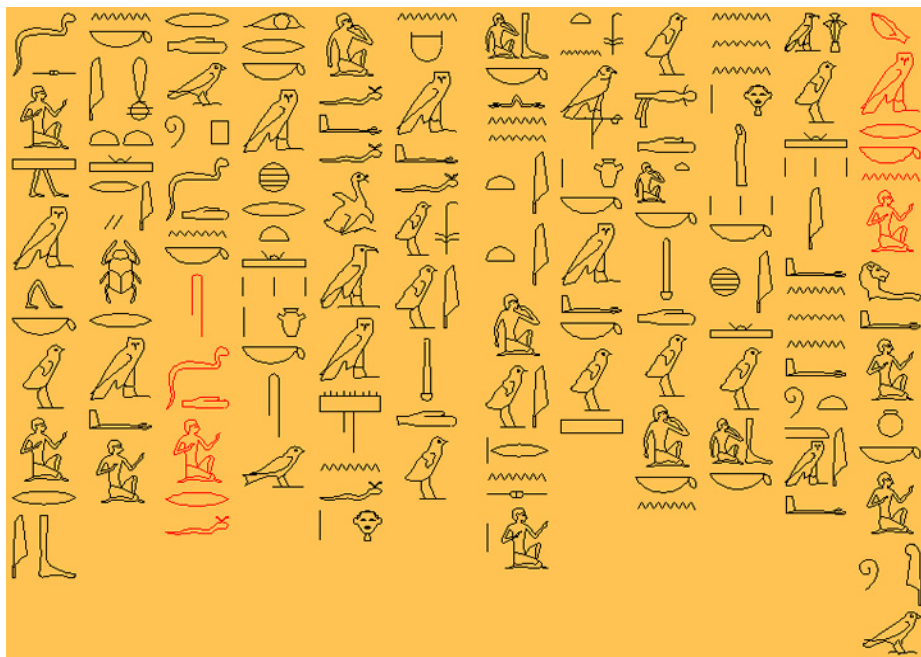
От посочените по-горе извори става ясно, че все още не е намерен текст или стела, безапелационно доказващи съществуването на театър съобразно нашата европейска „дресирана” [Барба] представа за това.

Моята хипотеза относно съществуването на театър на границата с..... в древен Египет и сценичния прочит над Приказката се разгръща, като ползва за отправна точка театъра като практика, и се базира на съпътстващия го действителен анализ.

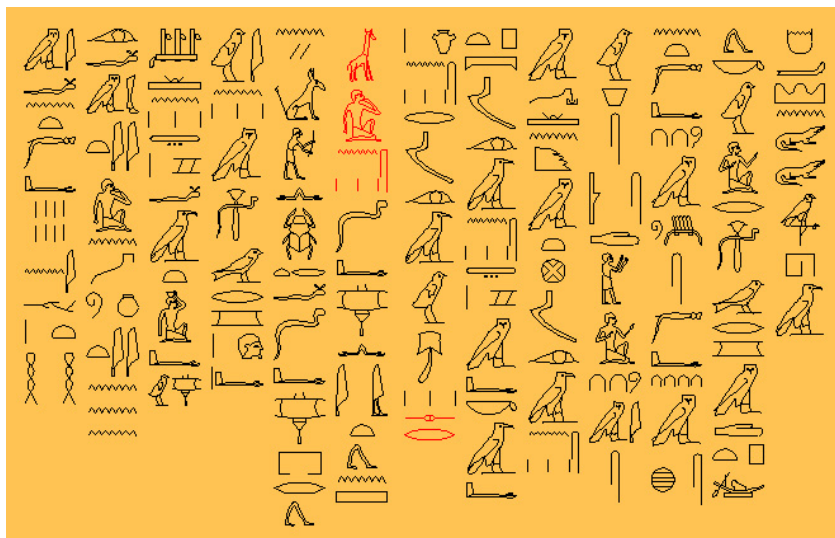
Като основен извор за доказване на хипотезата ползвам статията на проф. Игнатов – „ЧЕРВЕНИЯТ РЕД” в древно египетската приказка за корабокрушенеца” и ОТКРИТИЕТО му за смисъла на червения ред НЕ ТОЛКОВА КАТО „началото на нов абзац, колофоните, знакът айн...грешките на писарите.” [Игнатов 56]



Приказка за претърпелия корабокрушение се появява във времето на средното царство – около 20 в. пр.Хр. 12 династия с оригинално подзаглавие „Историята на един корабокрушенец.



„Египет от приказката за корабкрушенеца може да бъде ЛОКАЛИЗИРАН във времето между 29 г. на Аменемхе 1 и 16 г. на наследника му Сенвосре 1”. [Игнатов 46]; към едно десетилетие и; около 2000 г. пр.Хр., но „ОТРАЗЕНАТА в приказката за корабкрушенеца ситуация се отнася към годините на управление на Аменемхе 1”. [Игнатов 47]



„А текстът е ЗАПИСАН по времето на 13 династия, около 1785 г. пр.Хр. (възможна е и по-ранна датировка)” [Игнатов 47]; Средно царство.

Във въпросната статия четем: „В египетските текстове често могат да бъдат видени групи от знаци, изписани с ЧЕРВЕНО МАСТИЛО. Това е т.нар. „ЧЕРВЕН РЕД”... който подчертава най-важните

моменти от текста, **НАЙ-СЪЩЕСТВЕННОТО** според **РАЗБИРАНЕТО** на египтянина... формира **ТЕКСТ** в текста и изгражда съдържание – **РЕЗЮМЕ** на съответното произведение...



В приказката за корабкрушенец „червеният ред” се среща 21 пъти.

И тогава „шемсиу” казал

Изслушай ме!

Ще ти разкажа

Пророчестваха те

намерих аз

И тогава чух аз

И тогава отговори

И тогава отговори

Пророчестваха те

и тогава бях донесен аз

О, колко е приятно

И тогава, звезда

Говоря ти аз

ще заколя аз

И тогава той ми се изсмя, заради казаното от мене.

И тогава този кораб

И тогава проснах се по корем

И тогава натоварих това

Това пътуване, извършено от нас.

Доведено (е).

Днес е трудно да кажа какво ме накара да отделя „червения ред” от контекста на традиционните анализи и да го оставя на съдбата на собствения му поток, организиращ го като макротекст в рамките на голямото цяло.” [Игнатов 52]



Изчитайки внимателно текста на Приказката и прилежащия ѝ червен ред, приемам за абсолютно ВЪЗМОЖНА хипотезата за съществуването на театър в древен Египет, НО само като гранична форма на изкуството.

ЗАЩО?

Според мен червеният ред е равнозначен на термина на Станиславски СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ, а отбелязаните с червено мастило места са СЪБИТИЯТА, които формират действието и смисъла на текста. Преведено на езика на театъра, червеният ред е поредицата от събития пронизващи с червената си нишка целия текст.

Червеният ред според учените египтолози е абсолютно доказателство за единствено възможната ДРЕВНОЕГИПЕТСКА ЛОГИКА и начин на мислене, затова и са го обозначили с червен цвят.

Отделяйки събитията от Червения ред, се получава нов текст, чийто смисъл за нас (визирам постановъчния екип) е СЛУШАЙ сърцето си, СВЪРЖИ СЕ със сърцето си, а смисълът за египтяните е да „НАСТАВЛЯВА човешките същества как да постъпват в такива ИЗКЛЮЧИТЕЛНИ ситуации”. [Игнатов 56]

Според учените египтолози текстът на Приказката е в основата си ДИДАКТИЧЕН – „акцентът е върху правилното говорене и слушане” [Игнатов 56] или както пише Гротовски върху „изкуството като начин на познание” [Гротовски 31], но това е само на повърхността. Като изначален текст той е БЕЗДНА, изпълнена със скрити смисли и загадки.

И ползвайки по този театрален начин червения ред, те безусловно са познавали и употребявали и сценичното действие. И след като тези древни хора са познавали действияния анализ и са го разграничавали от литературния анализ, то е немислимо да не са притежавали и познавали И театралната драма.

Мимоходом, без да се отклонявам много от основната тема, искам да прокарам една странична на пръв поглед пътека.

Приказката от папирус № 1115 е открита през зимата на 1880-81 г. в египетския музей на Ермитажа в Санкт Петербург от Владимир Голенищев (1856-1947).

Константин Сергеевич Станиславски (1856-1947г), проявявайки научен и задълбочен интерес към източните традиции, към откритията в човешката психо-физика на Рибо и Павлов (условния рефлекс), вероятно е бил запознат с научните достижения на силната за времето си руска египтоложка школа. Предполагам несъзнателно е свързал своето ОТКРИТИЕ за сквозное действие, което като червена нишка ПРОНИЗВА действието, с ЧЕРВЕНИЯ РЕД на приказката, но това е една все още недобре развита хипотеза.

Хипотезата за червения ред като поредицата от събития, които ОРГАНИЗИРАТ, разказа ще бъде отправна точка за спектакъла Египетска...

Определихме ТЕКСТА от червения ред на Приказката като СЪБИТИЯ И на пиесата Египетска, като си поставихме следните намерения и задачи:

- за да не попаднем в КЛОПКАТА на механично наслагване и последващ монтаж мислене, типично за автор от ХХІ век.
- за да разгадаем ЛОГИКАТА на един такъв древен инициращ текст
- за да преминем ОТВЪД нашето ограничено европейско мислене
- защото ни „... разкрива ОБРАЗА на Египет, какъвто е в очите на египтянина и на божеството.” [Игнатов 56]

Ще се опитаме да сътворим чрез приказката „една много СТАРА ФОРМА на театъра, където поезията е песен, песента е заклинание“ [Гротовски 31], а движението е танц, следвайки заръките на ГУРУ ГРОТОВСКИ, тъй като „Улавянето на ритъма и неговото материализиране е в тясна връзка с владенето на магията и магическите формули.” [Игнатов 56]

Ще потърсим механизма за СЪПРЕЖИВЯВАНЕ на свещеното и магичното, тъй като Приказката е „... е най-древното съобщение за молитва и жертвоприношение, извършени без посредничеството на жреци, и най- древният разказ, описващ СРЕЩАТА на човек с божество, без човекът да е напуснал тялото си.” [Игнатов 56]

Настоящият текст също се гради на принципа на Червения ред, но се ползват и „думи закачалки“, думи, които се закачат за съществения текст, който пък се скрива, обаче като цяло настоящият „червен ред“ е доволно бърлив.

3. СЕМИОТИЧЕН АНАЛИЗ НА ПРИКАЗКА

Приказката за претърпелия корабокрушение числим към приказките с ВЪЛШЕБНО съдържание.

Според класификацията на Волков за петнадесетте сюжета на фантастичните приказки можем да я сложим при приказките за ОМАГЬОСАНИТЕ и прокълнатите, така също и при приказките за борците със ЗМЕЙОВЕ.

А ако ползваме шифровката на Аарне за вълшебните приказки, можем да я причислим едновременно към приказките с вълшебен противник и към приказките с вълшебен помощник.

Самият разказ в Приказката започва ОТНЯКЪДЕ – преди това се е случило нещо, а нещо се случва и след това.

Египетската приказка наподобява структурата на 1001 нощ – ПЪТУВАНЕ на героя от приказка в приказка. И до нас достига само един откъс, който може да се асоциира и със СЪН. Корабокрушенецът наподобява донякъде и приказката за Синдбад Мореплавателя. Във времето до нас са достигнали много произведения, в които се разказва от името на някакво невидимо лице за ПРИКЛЮЧЕНИЯ на свръхестествени хора, наричани герои, често дори богове, чиято главна цел е да доплуват до дома.

Най-поразителното е, че ВСИЧКИ древни цивилизации – Египет (Бягството на Синухе; Островът на изобилието; Приключенията на Венамун), Вавилон и Индия, имат точно такива поеми.

3.2 ЛИТЕРАТУРА

В тези „поеми“ ФАНТАСТИЧНИЯТ, съвършено неправдоподобен елемент е примесен с най-внимателно отношение към РЕАЛНОСТТА, към живота, към човешкото общество, към ХАРАКТЕРА на човека (Корабокрушенеца).

Действащи лица в епоса са както растения, неодушевени предмети, така също зверове и фантазмагории (богове, герои, ЧУДОВИЩА - змея в Корабокрушенеца) и не на последно място – умрели герои.

3.3 ФИЛОСОФИЯ

Мястото на действието е райският или задгробният свят или ОСТРОВЪТ на изобилието.

Мисленето, боравещо с ПОВТОРЕНИЯ, отделни пасажи се повтарят до три пъти (така е и в „Острова на изобилието”) е предпоставка за тотемистично светосъзерцание, в което човек и заобикалящата го действителност са СЛЕТИ, колектив и индивидуалност са едно.

Самият живот означава светлина, слънце и небе, а смъртта е преизподня, тъма и мрак.

„Когато ти изгряваш – те живеят, когато залязваш, те умират” – египетски химн.

Така ИЗГРЕВЪТ и залезът на слънцето са животът и СМЪРТТА на хората и природата.

И ежедневно едни и същи хора умират и оживяват с изгрева. Семантиката на ФАРАОНА съдържа в себе си метафорични представи както за небе и слънце, така и за смърт.

3.4. РЕЛИГИЯ

Царят е равнозначен на бога, който може да бъде и умрял и възкръснал, тази семантика е особено изразителна за египтяните, където всеки фараон се явява както БОЖЕСТВО, станало за определено време богочовек, така и божество – слънце.

Фараонът на Египет е едновременно слънце, небе и ПОКОЙНИК. Диодор пише, че първият цар на Египет е било СЛЪНЦЕТО. Умрелият фараон заема небесния и слънчевия трон. „Изчезването и появяването на ТОТЕМА-бог се отъждествява с всеки синор, с всяка преграда и стена, които означават границата между онзи и този свят, зад чиято граница се намира страната на смъртта.

3.5. ПОГРЕБЕНИЯ

ВРАТАТА е най-древното съоръжение показано от такава семантика, в тези врати-двери, често с изображение на животно е предаден плоскостно образът на шествието към отвъдното. (наименованието им в египетските гробници е т.нар. ЛЪЖЛИВА врата)

Преминаване в статичното разбиране на „границата”, „предела” между двата свята на светлината и мрака, оставащи неподвижно-единни.

В тях виждаме все същото МИСЛЕНЕ, което представя движението плоскостно, състоящо се от два противоположни отрязъка, затворени в обединяващ ги трети - мислене, в което КРЪГОВОТО движение е композирано от отиване, връщане и спиране. В Египет съществува обичай след пиршеството, на масата да се поднася фигура на мъртвец в ковчег. Има обичай и на полагане на покойника върху масата за хранене.

Египетският цар, бог на земята, както и всички древноизточни царе, повествува сам за себе си в стереотипни изрази. Египетският покойник сам разказва за себе си.

Погребалната процесия и сватбената са еднакви.

а. ОБИЧАИ

Така също БРАЧНИТЕ богове са и богове на СМЪРТТА. Булката довеждат през нощта при светлината на факли. Брачното ложе наподобява смъртното, а шествието около олтара е аналогично на погребалните обреди. У египтяните СПАСЕНИЕТО е било залог за „вечен живот”. ЗАДГРОБНИЯТ СЪД имал особено важно значение при египтяните. „В земеделските култури „сандъкът” и „кошницата” се отъждествяват с „раждащата утроба” на жената в образа на земя или вода, оттук и семантиката на КОРАБА (приличащ на животно или риба) като жилище на божество, като архаичен ХРАМ, или кораб. Отначало корабът има космическо значение на животно, след това значение на плодородие, свързано с женския култ.“ [Фрейденберг 115]

И в този ред на мисли съвсем логично е твърдението на Фрейденберг, че „СРАМОСЛОВИЕТО и срамните действия съответстват на актовете на ПЛОДОРОДИЕТО. Показва се детеродният орган и това е съпроводено със смях, а после става ясно, че този орган е СМЕШЕН сам по себе си, нещо повече - създават се специални обреди, в които жените РАЗГОЛВАТ срамните си части и ги показват в един или друг вид. Ако се обърнем към ПОЛОВИТЕ връзки, то те се правят от цялото племе в определени дни.“ [Фрейденберг 115] Сватбите и досега имат свое определено време и забрана.

Актът на КОЛЕКТИВНО СЪЕДИНЯВАНЕ е свързан с аграрния календар, такива са и актовете на смърт-убийства на царе и жреци, на деца и простосмъртни. „Всички действия били МАСОВИ и едновременно - „множествена единичност” превръщането на отделната част от разчупения хляб или разкъсаното тяло, във всеобща и МНОЖЕСТВЕНА.“ [Фрейденберг 115]

б. ЗЕМЕДЕЛИЕ

От архаичната производствена растителност, служеща за обект на обработка и храна, най-голяма следа са оставяли шушулковите плодове и особено чорбата и кашата от БОБ и леща. Това е най-древното битово ядене в Египет, Индия, Персия и Троя.

Бобовите растения сами по себе си са метафора на СМЪРТТА. Именно затова много племена не са ги консумирали. За тях те са обект на култа към смъртта като ВЪЗКРЪСВАНЕ, спасение, изцеление и то бобът играе роля на спасително средство. Пак с боба е свързано и БЕЗУМИЕТО и глупостта, най-древното гадаене, най-древната ИГРА (преди костите), С боба е свързан и СЪДЪТ - семантична близост със смъртта. Така също бобът е олицетворение на краля или ШУТА.

3.8. ДРАМА, ПОУЧЕНИЯ

Древната драма е произлязла не от култа към смъртта, не от храненето, не от пречистващите обреди, а от МИРОГЛЕДА, който се е отразил във възприемането на смъртта, храненето и пречистването.

За да се разбере драмата като жанр , структура и композиция, трябва да се изучи онова обществено мислене, което е реагирало на заобикалящата действителност чрез изработването на особените мирогледни форми като ОБРЕДА и МИТА.

В древен Египет е имало обособено МЯСТО за театралното действие, където се РАЗИГРАВАТ сцени от живота на боговете и простосмъртните, от пътуващи професионални АКТЬОРИ.

В римската погребална обредност актьор с маска и в облеклото на покойника стоял в каруца и всячески наподобявал умрелия с всички негови маниери и отличителни особености.

АКТЬОРЪТ в известен аспект е и ПОКОЙНИК, произходът на гръцката драма се свързва с КАРУЦАТА.

И така „глупациите” са бъдещите царе на слънцето и владетелите.

Онзи, който днес е глупав, беден и мръсен, утре ще засияе с нов блясък и чистота. Смъртта и ГЛУПОСТТА вървят заедно и затова ШУТЪТ става задължителна фигура в драмата заедно с фигурата на ЦАРЯ.

Характерът и смисловото значение на архаичните СЪСТЕЗАНИЯ дават с течение на времето СТРУКТУРАТА на литературната драма.

3.9. МИСТЕРИИ, РЕЛИГИОЗНА ДРАМА

В Египет около храмовете са се представяли мистерии, разказващи за живота на Осирис – намиране, погребване и възкръсване, както и магичните тайнства по възкачването на фараон Сезострис I.

Египтяните са познавали и примитивната религиозна драма „ТРИУМФЪТ НА ХОР”. Това е древна египетска свещена драма „... която е била играна по време на коронясването на новия фараон”

На сцената са се показвали и ПАНТОМИМИЧНИ представления като един от вариантите на гладиаторските игри – участниците: ОСЪДЕНИ на смърт престъпници.

Пантомимите представяли във вид на действие умирането на осъдените на смърт пред очите на зрителите. Пантомимите се отличавали от гладиаторските игри по това, че били оформени като примитивна СХВАТКА между двама борци . А митологичният сюжет се е разгръщал във феерична обстановка. Смъртта на героя, с която завършва пиесата - разсъблеченият актьор е бил ЗАПАЛВАН, умъртвяван, РАЗПЪВАН, разкъсван от зверове на сцената е форма на сценични игри, в който СМЪРТТА Е ЗРЕЛИЩЕ, а покойника-осъденият е актьор.

Актовете на ХРАНЕНЕ под формата на угощение или подаръци за публиката са органична съставна част на сценичните представления.

Целият спектакъл обаче си остава ДВУБОЙ и авторът се състезава с автор, актьора с актьор. Мястото на театъра се превръща в СЪД, публиката в съдия, кипи БОРБА действена и словесна и от двете страни на залата.

В пантомимата, свързваща гонитбата на зверове с трагедията, актьора преживява РАЗКЪСВАНЕТО пред очите на публиката. И тук на сцената зверовете разкъсват тялото му, вътрешностите му се изсипват, от раните му като тече кръв като ручей.

Така ритуално актьорът преживява СТРАСТИТЕ (Христови) в тяхното първоначално, ТОТЕМИСТИЧНО значение.

3.10. КАКВИ СА ИСТОРИЧЕСКИТЕ АСПЕКТИ НА ПРИКАЗКАТА.

3.10.1. ПРИКАЗКА-ИСТОРИЯ

Какво представлява приказката – вярната КЛАСИФИКАЦИЯ е едно от първите стъпала в научното познание.

Най-простичкото делене на приказките е следното:

- приказки с вълшебно съдържание
- битови
- приказки за животни

ВОЛКОВ определя, че при ФАНТАСТИЧНИТЕ приказки са познати петнадесетина сюжета и те са:

- „за невинно преследваните
- за героя глупак
- за тримата братя
- за борците със змейове
- за диренето на невеста
- за мъдрата девица
- за омагьосаните и прокълнатите
- за притежателя на талисман
- за притежателя на вълшебни предмети... и др.“ [Проп 89]

Засягайки въпроса за класификацията на сюжета, не може да отменим приказния указател на Анти Аарне. Благодарение на него е възможна шифровката на приказките днес. СЮЖЕТИТЕ са наречени от ААРНЕ „типове“ и всеки тип е номериран.

Основните РАЗРЕДИ са следните:

- приказки за животни
- типични приказки
- анекдоти“ [Проп89]

ВЪЛШЕБНИТЕ приказки според Аарне обхващат следните категории:

- „вълшебен противник
- вълшебен съпруг
- вълшебна задача
- вълшебен помощник
- вълшебен предмет
- вълшебна сила и умение

Типовете се определят не от структурата на приказката, а от един или друг ЯРЪК момент, а те могат да бъдат и няколко в една и съща приказка.“ [Проп 89]

Учението на Веселовски за мотивите и сюжетите е всъщност общият принцип.

Според ВЕСЕЛОВСКИ мотивът е неразлагаема единица на повествованието.

Методически много ценни са и методите на БЕДИЕ. Той пръв осъзнава, че „в приказката съществува ОТНОШЕНИЕ между нейните постоянни и променливи величини.

Приказките преди всичко се разлагат на мотиви. За МОТИВИ се приемат както качествата на героите така и количеството им, а така също постъпките на героите и предметите.“ [Проп 89]

С КАКВИ МЕТОДИ може да бъде постигнато точно описание на приказката.

Изучаваме приказката по функции на действащите лица. Повторяемостта на функциите е поразителна.

За изучаването на приказката е важен въпросът не какво правят героите, а КОЙ върши и КАКВО върши.

3.10.2. ГЕРОЯТ

ФУНКЦИИТЕ на действащите лица са съставните части, с които могат да бъдат заменени МОТИВИТЕ на Веселовски или ЕЛЕМЕНТИТЕ на Бедие.

„Под ФУНКЦИЯ се разбира ПОСТЪПКАТА на действащото лице, определяна от неговата ЗНАЧИМОСТ в хода на действието.

За постоянните УСТОЙЧИВИ ЕЛЕМЕНТИ на приказката служат функциите на действащите лица независимо от това, от кого и как се изпълняват. Те образуват основните съставни части на приказката.

ЧИСЛОТО на функциите, известни на вълшебната приказка, е ограничено. ПОСЛЕДОВАТЕЛНОСТТА на функциите е винаги еднаква. Всички вълшебни приказки са еднотипни по своя строеж.“ [Проп 89]

ФУНКЦИИ НА ДЕЙСТВАЩИТЕ ЛИЦА и налагане тази матрица върху „Приказката за претърпелия корабокрушение”.

3.10.3. ФУНКЦИИ НА ГЕРОЯ КОРАБОКРУШЕНЕЦ

1. ИЗХОДНА ситуация – начало на приказката

„И тогава опитният шемсу казал:”

След началната ситуация се нареждат следните функции:

2. един от членовете НАПУСКА дома (определението е напускане) – родителите; смърт на родителите или на по-малките.

„Отправих се към рудника на господаря.”

3. на героя се забранява (определението е забранява) – не надничай; не излизай; не казвай, или внезапно настъпване на БЕДАТА

„...още докато бяхме в морето, излезе буря.”

4. забраната е нарушена (определението е нарушена) – функциите на нарушение съответстват на формите на забрана. Появява се ново лице (метафорично - бурята или змея; метеора за змея; неуспешно изпълнената мисия за хатия), което може да бъде наречен вредител – АНТАГОНИСТ (да донесе вреда) –

„И изведнъж се разнесе гръмовен грохот... Открих лицето си и видях, сякаш изпод земята се появи змей.

5. Антагонистът се опитва да РАЗУЗНАВА (определението е разузнаване) –

„Кой те донесе, кой те донесе, малки човече? Кой те донесе?

6. Антагонистът ПОЛУЧАВА сведения за своята жертва (определението е издаване) - Антагонистът получава непосредствен отговор на своя въпрос.

„Аз съм този, когото изпратиха по повеля на господаря към рудника с кораб... още докато бяхме в морето, излезе буря. Корабът се отправи към дъното. Никой не остана в него освен мен. И тогава морска вълна ме донесе на този остров. Е ето ме пред теб.”

7. Антагонистът „се опитва да измами своята жертва, за да има власт над нея или нейното имущество.“ [Проп89] (определението е подвеждане, измама) - Антагонистът приема облика на своята жертва.

8. Антагонистът „причинява на един от членовете на семейството вреда или ущърб“ [Проп89] (вредителство) - тази функция дава движението в приказката, тоест завръзката в приказката; формите на вредителство са – той (змея, вещицата) открадва човек, отнема вълшебно средство, изгонва някого, заповядва някой да бъде хвърлен в морето, ОМАГЬОСВА някого или нещо.

(метафорично - змеят омагьосва шемсу), заповядва да се убие някой, изпраща някого на заточение.

9. „На един от членовете нещо му ЛИПСВА, иска да има нещо.“ [Проп 89]” (липса на приятел за змея и за шемсу)

„О, колко е приятно да разказваш за преживяното.”

10. „За бедата или липсата се СЪОБЩАВА, към героя се обръщат с молба или заповед, заточват го или го пускат.“ [Проп 89] - тази функция въвежда героя в приказката – разговорът на змея и шемсу

„Бяхме седемдесет и пет змея – деца и братя. А за малката си дъщеря, изпратена ми от съдбата, нямада ти разправам... Спусна се звезда и те попаднах в огнената ѝ ръка. Изгоряха, а аз не бях там. Когато се върнах, едва не умрях от мъка по тях...”

11. Търсачът се решава да противодейства.

12. Героят напуска дома – откриват началото на пътя без търсене и на този път ги чакат вече различни приключения – в приказката навлиза ново лице (дарител - срещнат случайно, от него героят получава вълшебно средство, което му позволява впоследствие да ликвидира белята)

13. „Героят” се подлага на изпитания, разпитван е, бива нападан” [Проп 89] (дарителят пробва героя, а той моли за пощада и освобождение)

14. Героят реагира на действията на бъдещия дарител – реакция на героя.

15. Героят има на разположение ВЪЛШЕБНО СРЕДСТВО – средството се посочва.

„...и ето съгласно предсказанието на Змея, корабът пристигна.”

приготвя, продава, купува, появява се от само себе си

16. „Героят се прехвърля, пренася или завежда до мястото, където се намира предметът на търсенето” [Проп 89] (пространствено преместване между двете царства, пътеводителство - героят лети във въздуха, пътува по земя и вода

17. Героят и неговият антагонист пристъпват към непосредствена борба - сражават се, състезават се, играят карти – корабокрушенецът и змея РАЗГОВАРЯТ, играят шах.

18. Героят е белязан - ПОЛУЧАВА ДАР - пръстен, сърпа –

„И той ми даде в дар миро, хекену и иуденеб, сърма, опашки на жирафи, голямо количество тамян, слонова кост, ловни кучета, малки маймуни, павиани и всякакви още прекрасни и добри неща.”

19. Антагонистът бива победен – определението е победа

20. „Първоначалната беда или липса се преодоляват.“ [Проп 89] „плененият се освобождава, ПРЕМАХВА СЕ МАГИЯТА.

21. ЦЕНАТА НА СВОБОДАТА е

„Да бъде на почит името ми в твоя град. Само това искам от теб.”

22. Героят се ЗАВРЪЩА –

„Отплавахме на север, към столицата на господаря. И тогава застанах пред господаря. Принесох даровете.”

23. Героят бива преследван - преследвачът лети след героя

24. ”Героят се спасява от преследване

25. Героят пристига у дома и никой не го познава” [Проп 89]

26. Фалшивият герой предявява неоснователни претенции

27. „На героя се дава трудна задача

28. Задачата се решава

29. Героят бива разпознат.“ [Проп 89] - по белег, дамга или по даден му предмет

30. Лъжливия герой, антагониста или вредителя биват разобличени

На героя се дава нов облик - определението е ТРАНСФИГУРАЦИЯ - построява, чудесен творец –

„Отдаде ми той хвала пред Кенбета на земята ни чак до нейните предели. И бях провъзгласен в шемсу.”

31. „Врагът бива наказан

32. Героят се жени и става цар” [Проп 89]

И следвайки матрицата за функциите какво се получава в нашата приказка:

- Шемсу НАПУСКА дома си - ОТПРАВЯ се към рудника на господаря (фараона)
- Внезапно настъпва БЕДА - излиза буря, корабът се отправя към дъното, никой не остава, вълните изхвърлят шемсу на някакъв остров.
- Появява се НОВО ЛИЦЕ - змея, което може да бъде наречен вредител -
„изведнъж се разнесе гръмовен грохот... сякаш изпод земята се появи змей”
- Антагонистът се опитва да РАЗУЗНАВА за своята жертва -
„кой те донесе, малки човече?”
- Антагониста змей ПОЛУЧАВА непосредствен отговор на своя въпрос -
„аз съм този, когото... изви се буря... морска вълна ме донесе на този остров”
„На един от членовете нещо му ЛИПСВА” [Проп 89] - и на героя-шемсу, и на антагониста змей им липсва приятелство, приятел, любов, змеят е загубил семейството и най-вече най-обичаната от него „най-малка дъщеря”, а шемсу вероятно се е отправил на пътешествие в търсене на другия.
- Героят има на разположение ВЪЛШЕБНО СРЕДСТВО, което се появява от само себе си (ще доплува кораб от столицата) и след точно време, определено от Антагониста (четири пълни луни), героят се отправя към дома.
- Героят пространствено се ПРЕМЕСТВА от острова в столицата на господаря, тоест пътува по вода.
- Героят шемсу и змеят пристъпват към непосредствена борба - РАЗГОВАРЯТ
- Героят е белязан – получава ДАРОВЕ: миро, хекену и други
- За да бъде освободен от острова, шемсу трябва да изпълни едно-единствено желание на змея - ДА ПОЧИТА името му в своя град
- Плененият шемсу се освобождава, премахва се магията - ОТПЛАВАТ на север към столицата на господаря
- Героят се ЗАВРЪЩА
„застанах пред господаря...”
- На героя се дава НОВ ОБЛИК

„и бях провъзгласен в ШЕМСУ...”

3.10.4. ФУНКЦИИ НА ЗМЕЯ в разказа на ЗМЕЯ

- ИЗХОДНА ситуация – начало на приказката

„Ще ти разкажа подобна история, която се случи с мен на този остров.”

След началната ситуация се нареждат следните функции:

- един от членовете напуска дома (определението е НАПУСКАНЕ) на родителите; смърт на родителите или на по-малките

„...това се случи, когато не бях с тях... когато се върнах...”

- на героя се забранява (определението е забранява) – не надничай; не излизай; не казвай, или внезапно настъпване на БЕДА

„Спусна се звезда и те попаднаха в огнената й ръка... изгоряха... намерих ги превърнати в купчина трупове.”

- на един от членовете нещо му ЛИПСВА, иска да има нещо - сродна душа

„О, колко е приятно да разказваш за преживяното, когато трудностите са далеч зад гърба ти.”

- героят напуска дома – откриват началото на пътя без търсене и на този път ги чакат вече различни приключения – в приказката навлиза ново лице (дарител, срещнат случайно, от него героят получава вълшебно средство, което му позволява впоследствие да ликвидира белята, в приказката навлиза ново лице – ДАРИТЕЛ (шемсу) –

„Ще разкажа на господаря за твоето могъщество, ще направя така, че да узнае за твоето величие. Ще разкажа какво ми се случи, какво видях благодарение на твоето величие. Ще бъдеш прославен пред Кенбета на земята ни чак до нейните предели.”

- героят РЕАГИРА на действията на бъдещия дарител - реакция на героя

„Той се ИЗСМЯ, защото според сърцето му бях казал пълни глупости. И друго - след като напуснеш това място, никога повече няма да видиш Острова, тъй като ще се превърне във вълни.”

- героят има на разположение ВЪЛШЕБНО СРЕДСТВО – средството се посочва, приготвя, продава, купува, появява се от само себе си –

„... и ето корабът пристигна. И тогава се запътих към владетеля на острова да му съобща какво съм видял. А той вече знаеше всичко.”

„Героят се прехвърля, пренася или ЗАВЕЖДА до мястото, където се намира предметът на търсенето” [Проп 89](пространствено преместване между двете царства, пътеводителство - героят лети във въздуха, пътува по земя и вода –

„... и ето корабът пристигна”

- първоначалната беда или липса се преодоляват - плененият се ОСВОБОЖДАВА, премахва се магията –

„Бъди благополучен, бъди здрав в своя дом, малки човече. Ще видиш ти своите деца.”

- Змеят иска да се помни името му, така се освобождава, така се премахва магията. НЕФЕРУ

„Да бъде на почит името ми в твоя град. Само това искам от теб.

- героят змей се ЗАВРЪЩА към себе си

3.10.5. ФУНКЦИИ НА ХАТИА в разказа на ХАТИА

- ИЗХОДНА ситуация – начало на приказката –

„Успокой сърцето си хатиа”

след началната ситуация се нареждат следните функции

- един от членовете НАПУСКА дома (определението е напускане) – родителите; смърт на родителите или на по-малките – хатиа напуска столицата с мисия от господаря

- на героя се забранява (определението е забранява) – не надничай; не излизай; не казвай, или внезапно настъпване на БЕДА - неуспешна мисия

- в разказа навлиза НОВО ЛИЦЕ – шемсу

- героят се ЗАВРЪЩА, но мисията е неуспешна –

„Ето стигнахме до столицата. Отдава се възхвала - прославя се богът. Людете се прегръщат. Отрядът ни се завръща невредим, войската е без загуби... И ето ни - завръщаме се в мир. Достигнахме до земята си.”

- героят бива ПРЕСЛЕДВАН – хатиа със свито сърце очаква присъдата на господаря: „Не ме утешавай, друже мой. Нима на птицата, която ще я заколят с настъпването на утрото, дават вода, преди земята да се озари.”

Обобщавайки уменатите по-горе класификации и класификатори можем да заключим, че Острова на изобилието е ФАНТАСТИЧНА приказка за ОМАГЪОСАНИЯ шемсу и неговия ВЪЛШЕБЕН противник/помощник - змея.

4. ОПИТ ЗА ЛИТЕРАТУРЕН АНАЛИЗ НА ПРИКАЗКАТА.

„Традиционно текстът за корабокрушенеца се разглежда като най-древен образец на приключенската литература.” [Игнатов 47]

Всичко това, което преживява на кораба и острова, е приключение за корабокрушенеца?!?
ПРИКЛЮЧЕНИЕ в търсене на другия...

И перифразирайки друга една приказка - „Малкият принц” на Екзюпери – може да се каже, че Шемсу е предприел това пътуване, за да се „свърже” с другия в себе си, за да започне да вижда със сърцето, а не с очите си, или казано на езика на лисицата - да позволи да бъде „ОПИТОМЕН” [Екзюпери 41] от змея, да пренесе спомена и почитта към него в своята родина, а шумът на вълните да му напомнят за времето, прекарано на острова със змея.

Приказката е преминаване от един свят в друг, от света на реалното в иреалното, от света на менталното в света на несъзнаваното и сънищата в търсене на отговора – КОЙ СЪМ аз? Защо, аз идиотът, съм ИЗБРАН да срещна божественото и защо съм набаден за ШАМАН на магичното.

Професор Игнатов пише, че приказката е „ЕЗОТЕРИЧЕН текст, разкриващ механизмите за преминаване през Световите, разкриващ природата на божеството и неговия свят...” [Игнатов 56]

Аз мисля, че е ЕЗОТЕРИЧЕН текст - НЕПОСВЕТЕН прави жертвоприношение и непосветен се среща и разговаря с бога змей.

СКИТАЩОТО се тяло на Шемсу от приказка в приказка, преминаващо през ОТВЪДНОТО, ВЛИВАЩО СЕ в съня на несъзнаваното и магическото, в търсене на една свещена тишина, в търсене на другата половина от себе си, в търсене на цялостност.

На острова няма бурни страсти, няма силни емоции, а само тишина, съзерцание, съвършенство. ТИШИНАТА като напрегнато очакване, „творяща тишина” [Гротовски 31]

Тук се сблъскваме с едно, така да се каже, НЕУТРАЛНОТО и свободно движещо се в ПРОСТРАНСТВОТО и ВРЕМЕТО тяло на Шемсу, а защо не и тяло на змея ПРЕДИ желанието, преди избора, преди отговорността, преди свободата, преди емоцията.

4.2. Какво е ОСТРОВЪТ ?

Не искам да употребявам изрази клишета, за да не изчезне магията на текста, за да не приземя приказката и я сведа до краен брой отговори, за да не я лиша от сакралност; ще потърся друг отговор за острова като лъжлива врата към ВЕЧНОСТТА, като изказ на СВЕЩЕНОТО или като СЪН.

4.3. Какво е ИЗОБИЛИЕТО на острова ? – има всичко, но има и ЗАГУБА и цената е самота. Има всичко без едно и то е най-важното – няма с кого да споделиш това богатство. И затова цялото това богатство не те прави щастлив и силен.

Корабокрушенецът попада на острова след бурята и след като си тръгва, той изчезва и няма път назад, като раждането и смъртта, и не знае бил ли е там, има ли такъв остров или е сънувал.

Препрочитайки за пореден път приказката, не мога да се освободя от чувството на ТЕЖЕСТ, на нещо, което се търкаля бавно. Тежи вината за загубата на най-любимите същества и страхът от забравя и самота, търкаля се и расте лавинообразно.

4.4. ЕЗИКЪТ В ПРИКАЗКАТА

Езикът в приказката внушава усещането за ПЯСЪК между зъбите и в зениците и неустоима жегата и сухота в устата.

ФОНОЛОГИЧНО в египетския език се различават билабиални, лабиодентални, алвеоларни, палатални, веларни, увуларни, фарингални и глотални съгласни.

По-просто казано, това са звуци, образувани при ДОПИРАНЕТО на двете устни; на долната устна до горните предни зъби, звуци, образувани НАЗАД в устната кухина; съгласни, образувани чрез СТЕСНЯВАНЕ прохода на издишвания въздух в областта на глътката, звуци, образувани от ТРИЕНЕ на издишвания въздух в теснината на говорните органи.

Египетският е МЪРТЪВ език, изписват се само съгласните и условно се поставя за четене, гласният звук „е“, който се произнася при свит като ТРЪБА тесен проход в областта на глътката. И съответно звуците (в приказката преобладават ШИПЯЩИ и съскащите съгласни), преминаващи през този тесен проход, създават асоциация за сухота и скърцащ пясък в устата.

В курса, който водехме с доц. Зарко Узунов, посветен на приказката, произнесохме и египетския текст и превода му на български чрез т.нар. упражнение от оперното пеене – ВЪТРЕШНА ПРОЗЯВКА (широко отваряне на прохода на въздушната струя в областта на глътката).

4.5. ПРЕДОПРЕДЕЛЕНОСТТА на избора и несвободата – има едно „нещо“ или „някой“, който може да те спаси, но може също така и да те погуби.

Защо е оцелял именно корабокрушенецът? Защо е избран за Шемсу?

Кое и какво го прави така силно пропусклив на вливания откъм несъзнавано?

Вероятно това е новият „опитен“ египетски ЖРЕЦ или ШАМАН.

Змеят е всемогъщ, може да убие, но може и да спаси, знае всичко преди и след.

„Ще УМРЕШ В СВОЯ град” – и това е най важното, което змеят прави за него.

Змеят в замяна иска не дарове, а нещо символично – „да бъде на почит името ми в твоя град”. Името му да се помни. НЕФЕРУ.

4.6. ТЕМИ В ПРИКАЗКАТА

1. Преминаването от един свят в друг; от света на реалното в иреалното, менталното, света на несъзнаваното, света на сънищата. За какво ни служи това?

Какво печелим и какво губим ? Каква цена плащаме, за да живеем в единия, и каква в другия?

Скитащото се тяло от приказка в приказка, преминаващо през отвъдното, съня в търсене на покой, в търсене на себе си.

2. Неутралното тяло – преди желанието, преди избора, преди отговорността, преди свободата, преди емоцията.

3. Темата за най-тежката загуба, но може да се загуби всичко и да се продължи.

Изречението - „а за малката си дъщеря, изпратена ми от Съдбата, няма да ти разправам” - тя е персонализирана, т.е. има и отношение.

4. Темата за предопределеността на избора и несвободата – има едно „нещо” или „някой”, който може да те спаси, но може също така и да те погуби.

Змеят е всемогъщ, може да убие, но може и да спаси, знае всичко преди и след.

5. Какво е островът на изобилието – има всичко, но има и загуба и цената е самота. Попада на него след бурята и след като си тръгва, той изчезва и няма път назад, като раждането и смъртта.

6. Темата за вината, за страха като нещо тежко.

7. „Ще умреш в своя град” – и това е най важното, което змеят прави за него.

8. Змеят в замяна иска не дарове, а нещо символично – „да бъде на почит името ми в твоя град”. Името му да се помни.

9. Метаморфозата, която претърпява героят телесно и емоционално преди, по време и след коработрушението – на кораба, в морето, изхвърлен на брега - сам, гладен, жаден, безпаметен, ужаса при срещата със змея.

И както отбелязаха моите студенти, повторението на отделни пасажии и изговарянето им в определен темпоритъм наподобява древна индийска мантра, която те унася както морските вълни шемсу.

Приказката е най-интерпретираният и оспорван текст, останал до наши дни от египетската култура. Следвайки един от най-древните сюжети за приказното пътуване на героя - корабкрушение, пристигане на остров, среща със змей, общуване между тях и спасението на героя чрез успешното му завръщане в страната му, приказката ни разказва за древноегипетското „учение за контрола над сърцето” [Игнатов 50] и общуването между човек и бог според египетската философия.

Ще ми се както в египетската йероглифна писменост, в която фонетичните елементи се координират с визуалните, художествени и пластични елементи, така и в бъдещия спектакъл актьорите да заприличат на оживели триизмерни йероглифи от древна и изначална реалност, изобретяващи един нов език на жестове и знаци за вливане в духовното състояние на древния египтянин и противопоставяне на Шемсу и неговата душа.

Глава трета

ПРАКТИС: ВИЗИРА СЕ РАБОТНА ГРУПА СТУДЕНТИ, ПРЕМИНАЛА ТРЕНИНГОВИТЕ УПРАЖНЕНИЯ В СЛЕДНИТЕ МОДУЛИ – ЙОГА, БЕЙЛИ ДЕНС, ПСИХОФИЗИЧЕСКИ УПРАЖНЕНИЯ ЗА СЪБУЖДАНЕ И ВЪЗБУЖДАНЕ НА АКТЬОРСКАТА ПРИРОДА.

1. ПРЕДИ НАЧАЛОТО

2. ЦЕЛИ И МЕТОДИ ПРИ РАБОТА СЪС СТУДЕНТИТЕ

3. РАБОТНИ МОДУЛИ

3.1. ЙОГА МОДУЛ С ВОДЕЩ ДАНИЕЛ ПЕТРОВ - ЙОГИН

3.2. БЕЙЛИ ДЕНС МОДУЛ С ВОДЕЩА АДРИАНА КАЦАРОВА – BELLY DANCER

3.3. ПСИХОФИЗИЧЕСКИ УПРАЖНЕНИЯ ЗА СЪБУЖДАНЕ И ВЪЗБУЖДАНЕ НА АКТЬОРСКАТА ПРИРОДА. ИНДИВИДУАЛНА РАБОТА С ГРУПА СТУДЕНТИ ПО АКТЬОРСКО МАЙСТОРСТВО – БЛОКАЖ И ДЕБЛОКАЖ

4. РЕПЕТИЦИИ И ДОСТИГАНЕ ДО СПЕКТАКЪЛА – „ЕГИПЕТСКА ПРИКАЗКА ЗА СЪРЦЕТО” С РЕЖИСЬОР ЕЛЕНА ПАНАЙОТОВА

4.1. ЗАДАЧА ОТ РЕЖИСЬОРА – ДА СЕ РАЗДЕЛЯТ ПОЗИТЕ ВЪВ ФРАЗИ

4.2. ДЕЙСТВЕН АНАЛИЗ

4.2.1. РАЗГОВОР С РЕЖИСЬОРА

4.2.2. АКТЬОРСКИ НАБРОСКИ

4.2.3. ЕДИНСТВО НА СЪБИТИЯТА ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“ В ПРИКАЗКАТА И ЧЕРВЕНИТЕ СЪБИТИЯ В ЕГИПЕТСКА.

АРТИСТИ ПРАГМАТИЦИ ИЛИ РИЦАРИ ИЗСЛЕДОВАТЕЛИ

4.3. МЕТОДОЛОГИЧЕСКО ОСМИСЛЯНЕ .

5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. ПРЕДИ НАЧАЛОТО

Когато бяхме малки, беше много модно всяко момиче да има ЛЕКСИКОН – ЦВЕТНА книга със залепени СНИМКИ на кинозвезди, изрязани от родните сиви и постни соц. вестници и списания. Та в този лексикон си пишехме една на друга пожелания за бъдещето, често ЦИТАТИ от книги, които надлежно сме извадили от прочетени книги или интервюта на известни личности.

После като тийнейджърка на бюрото си на дебел картон си бях написала ПРОГРАМА максимум за живота, докато си учех уроците тя стоеше пред погледа ми и ми напомняше какво имам да свърша в живота и защо сега трябва да решавам тези досадни задачи.

Преписаните мисли в лексиконите ни и моята програма в живота бяха отправна точка, идеал, мечти, макар и наивни, но и начин да ПОДРЕДИШ идеите за себе си...

Пиша всичко това, за да поясня наличието и необходимостта на последващия текст.

Това са наистина пожелания като от моя лексикон, надлежно преписани от различни режисьори и актьори. Актьорът трябва да прави това... да мисли така... да съхрани у себе си...

Красиви и възвишени, май невъзможни, но защо пък не!

След години, когато сложа финалната точка на настоящия труд, вероятно няма да ги има – не знам, но сега за да извървим този път със студентите, те са нужни, нещо като ОТПРАВНА ТОЧКА в работата ни, да осветяват пътеката ни...

И така :

- „Зрителят трябва да се чувства ОБГРАДЕН от гласа на актьора“, съветва Готовски, като че ли той идва отвсякъде, а не само от мястото, от което говори актьора. [Готовски 31]
- Актьорът трябва да развива умението „да говори в НЕПРИСЪЩИ РЕГИСТРИ, за да се научи да преоткрива гласа си.“ [Готовски 31]
- Ако се ОТДАДЕШ изцяло на една репетиция и роля, то не ти е нужно да говориш за нея след това, излишен шум.
- Да се избягва симетрията в движенията, актьорът да се подготви за ЖИВ ПРОЦЕС, а не за гимнастика.
- „В движението ПЪРВО е тялото, след него идва гласът, главното е да има физическа реакция на всичко, което ни засяга и тя да дойде от ДЪЛБИНИТЕ на тялото ни.“ [Готовски 31]
- „Упражненията са ТРАМПЛИН за ситуациите в пиесата, а философията идва след техниката“ [Готовски 31], когато се прибираш към къщи, кой те носи - краката или мисълта!
- Всяка ТЕХНИКА и система идва да обслужи конкретна цел и няма претенции да е универсална. В актьорството няма твърди правила и стереотипи.

Актьорската техника е нужна на актьора в борбата му:

- срещу поръчковия репертоарен театър, който го унищожава
- срещу застоя на актьора
- ЗА ДА ПРАВИ това, което е „НАЙ-ИНТИМНО свързано с опита му“ [Готовски 31]
- Истинските артисти не живеят леко. Трябва да умееш да РИСКУВАШ и да поемаш рисковете на неуспеха.
- Актьорството е МАРАТОН, лесно е да се направиш една върхова, добре нека са две върхови роли, обаче по-ценното е да намериш МЕХАНИЗМА за раждането на немалък брой уникални роли.
- Актьорът трябва да приведе своя психофизически апарат в състояние на ПОДРЕДЕН ХАОС, а това всъщност е състоянието на „ТВОРЯЩА ТИШИНА.“ [Готовски 31]
- Актьорството е неистова СТРАСТ, тъй като „една неясна изповед не е изповед.“ [Готовски 31]
- Актьорът не трябва да ползва тялото „за да илюстрира движенията на душата, а трябва да извърши това движение с тялото си“. [Готовски 31]
- Психофизическата подготовка не е самоцел, а необходимост, за да може „тялото да се приведе в послушен инструмент, за да представи душевен акт.“ [Готовски 31]
- Тялото да се превърне в изключително ПРЕЦИЗЕН инструмент за подчертаване на актьорския импулс.
- Репетицията, според Готовски, е „духовно приключение“, защото „всеки актьор, който се намира в процес на търсене, започва да ИЗЛЪЧВА СВЕТЛИНА, което значи, че природата го награждава за излизане от познатото“ [Готовски 31] и насочване към неизвестното.
- Актьорът не трябва да се взема на сериозно, смятайки, че е постигнал „свишето и майсторството“, иначе е мъртъв. В една нощ на поредните аскери в клуб Максим, вероятно много бях прекалила със „свишето и майсторството“, когато режисьорът Камбарев ми каза: „Излез навън“, и отвън без всякакво предисловие ми отпери един такъв ШАМАР с думите - „и нямам какво повече да ти кажа“ и си влезе... стоях, постоях и тръгнах... да се смирявам във времето.

2. ЦЕЛИ И МЕТОДИ ПРИ РАБОТА СЪС СТУДЕНТИТЕ

За Гротовски изследването е „проникване в самата човешка природа”. [Гротовски 31]

За база в настоящия праксис ще ползваме ДРЕВЕН, ИНИЦИИРАЩ текст, към който досега никой от театралните среди не е посягал, за да добавим своя тухличка в театралната къща, а и „за да има полза от нашето изследване“ [Еко 42], както ни съветва Умберто Еко.

„Островът на изобилието, или Приказка за претърпелия корабокрушение” - превод проф. Сергей Игнатов. Древноегипетското „учение за КОНТРОЛА НАД СЪРЦЕТО”, или „как да владееш себе си” [Берлев 50], който е и най-оспорваният от учените текст, съхранен до наши дни от култура на Древен Египет.

2.1. ЦЕЛИ ПРИ РАБОТА СЪС СТУДЕНТИТЕ

- пътят за събуждане, възбуждане и оголване на психофизическата същност на актьора, базиран на опита на различните системи от XX век
- начините за постигането на духовна и телесна цялостност на актьора.
- цялостно осъзнаване на всички физически връзки в тялото.
- как се ражда импулсът в тялото на актьора
- да изследват различията във физическото възприятие на актьора.

Използвани са упражненията от следните школи и системи:

- от системата на Станиславски, Мейерхолд, Вахтангов, Михайл Чехов, Гротовски.
- упражнения за говорния апарат, събрани и описани от Красин Йорданов на база на работата си с Кристин Линклейкър.
- упражнения, които ползвам в работата си със студентите, извлечени и дестилирани от работата ми с различни режисьори, от участието ми в различни уъркшопи, от обучението ми в магистърска програма „Артистични психо-социални практики”, от работата ми по проекти на програма „Изкуство за социална промяна”, психо-драматични упражнения от работата в плейбек и форум театъра.
- Целта бе да работя по-свободно с наличната база упражнения, тоест да ги ползвам като ТРАМПЛИН и да търсим нашите упражнения .

2.2 МЕТОДОЛОГИЯ на работа

В нашето изследване тръгнахме от:

- метода на ФИЗИЧЕСКИТЕ действия на К.С. Станиславски и „аз в предложените обстоятелства”
- преминахме през магическия ТРАНС на Арто
- направихме опит да отключим несъзнаваното в АТМОСФЕРАТА на Корабокрушенеца на Вахтангов
- направихме опит да се опрем на биомеханиката на Мейерхолд при разработване ОТДЕЛНАТА ФАЗА на движението и жеста
- потърсихме УГОЛЕМЕНОТО тяло на Барба в неговото ФИЗИЧЕСКО и ПСИХИЧЕСКО измерение на предизразно ниво, ползвайки принципа на ОТРИЦАНИЕТО;
- ПРЕЦИЗНОСТ И ТОЧНОСТ на извършваното движение и действието като КАПАН за подсъзнанието
- метода на Готовски, концентриран върху „узряването”, разголване на актьора, себедаряването на публиката и техниката на „транса”, чрез специални упражнения за вглъбяване, физически, психически и вокален тренинг за композиране на ролята като система от знаци
- поставихме си за цел да се провокираме с жизнения център на ГРОТОВСКИ на принципа: нервен импулс – рефлекс – реакция. Импулсът е в теб вътре и действието преминава през теб и те пронизва .
- имахме намерение да разгадаем метода на Василиев – от прецизността на жеста към правилното преживяване. И ако актьорът е прецизен и точен в ритуалната форма, то неминуемо ще отключи енергията на живота
- създадохме нашите ритуални пози, стигайки до психически транс на база упражненията на: Шехнер, Гудман, Готовски; упражнения за транс през определена маска, движение, звук
- направихме вокален тренинг с текста на средноегипетски, използвайки упражненията на Кристин Линклейкър и Красин Йорданов.
- свободно използване на наличната база упражнения – само като трамплин в търсене на нашите упражнения .

Структура, етапи и продължителност на изследователския процес; 20.07.2009 – 21.04.2010 г.

1. Първи етап – 20.07. - 30.07.2009 г. Интензивно обучение по йога и създаване на актьорска партитура (отворен за 20 студенти в 10-дневен тренинг)

1.1 Задачи:

- йога загрявка, привеждане на тялото в работна фаза

- разучаване на позите от йероглифния текст по теми от Корабокрушенеца, ползвайки йога техника

- поза, придвижване, работа по двойки

1.2. Презентация на етюди на база египетски йероглифен текст от приказката

2. Втори етап – 03.08.-15.08.2009 г. Интензивно обучение по ориенталски танци (т.нар. бейли денс) и създаване на актьорска партитура (отворен за 12 студенти в 10-дневно ателие)

2.1. Задачи:

- разучаване на ритуални египетски движения

- разучаване на древен египетски танц

- етюдна работа на база елементи от танц и ритуални движения по теми от Корабокрушенеца

2.2. Презентация на общия танц и самостоятелните етюди

3. Трети етап психофизически упражнения за събуждане и възбуждане на актьорската природа. Индивидуална работа със студентите - блокаж и деблокаж (отворен за 7 студенти).

- разучаване и фонетично произнасяне на текста от Корабокрушенеца на средноегипетски

- актьорски тренинзи

- етюдна работа на база гореописаните методи, пози от йероглифен текст, на база древен танц и ритуални движения и на средноегипетски език по теми от Корабокрушенеца- 20.08. -30.09. 2009г.

- проучване и създаване на партитури от телесно поведение, базирани на египетски рисунки на ритуали и обичаи – достигане до нов уникален жестови език (отворен за 7 студенти) – проучване на древна египетска музика от специалист – 20.07. – 20.08.2009г.

4. Четвърти етап 28.08.- 30.09.2009 г.; 05.10.- 23.11.2009 г.; 20.01.04.02.2010 г.; 07.04.-21.04.2010 г.

- работа с режисьор в създаване на финалния театрален продукт под формата на представление. Намерението бе финалният продукт да е по-близо до театър на движението и танца, без да се нарушава драматичната структура на разказваната история. Спектакълът се базира на богата визуалност, звукова и танцова колоритност базирани на египетската култура.

5. Представления пред публика

3.1. ЙОГА МОДУЛ С ВОДЕЩ ДАНИЕЛ ПЕТРОВ- ЙОГИН

ЗАЩО ЙОГА

Древните египтяни са познавали и ползвали йогата още от времето на царица Хатшепсут (1479-1458г.пр. Р.Хр.) Египтологът О. Берлев твърди, че приказката е древноегипетско „учение за контрола над сърцето, „КАК ДА ВЛАДЕЕШ СЕБЕ СИ“. Общуването, разговорите между корабокрушенеца и змея създават асоциация за отношения между гуру и неговия ученик - едновременно емпирични и ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНИ, като навеждат мисълта за СЛИВАНЕ на индивидуално „Аз“и АБСОЛЮТЕН космически дух и сугестират усещането за единство и хармония с висшия космически АЗ”..

И както възкликна проф. Игнатов, който също е йогин, приказката е „ТРАКТАТ ПО ЙОГА”.

В подкрепа на тази теза е и съществуването на релефно двуизмерно изображение на древен египтянин в МУДРА в албумите за древно египетско изкуство.



Моята идея е през йогата да разчетем египетската йероглифна писменост от приказката, но не като копираме йероглифите, а като ги подредим в степен на абстракция. Целта е актьорите да заприличат на ОЖИВЕЛИ триизмерни ЙЕРОГЛИФИ, изобретяващи един НОВ ЕЗИК на жестове и знаци.

ПРОТОКОЛИ ОТ МОДУЛ ЙОГА

Започнахме с йога замявка и изучаване на пози от йога, близки до йероглифите – гущер, змия, вариант на тронче, усукване и странична извивка, вариант на котка, страничен гарван, кравешка муцунка, от тронче към разтворени крака.; триъгълници, сложен вариант, ъгъл, странично лягане в полулотос, кобра по двойки (един зад друг, един срещу друг), лък, триъгълник по двойки, скакалец върху гърба на партньора, хеликоптер...



Преминахме през работа с тояга и работа по двойки

Работа с тояга; поза лък – с една ръка и крак ; вода; кобра със свити колене, костенурка, сложен лък, поза танцьор (Ина), вариант на гарвани.



Скакалец и кобра - Деси, Ина.; хълм, камила – Деси, Ина; камила, уста, усукано лико.



Скарабей, куче и скакалец (Ина); котешки варианти (Ина, Теди); вертолет; гълъб(Ина); Рени и Стойка – котешко и челна стойка; куче и скакалец; обтегач, двойна кобра, триъгълници.



Теди и Ина – котешко, скакалец, везна; пързалка и скакалец; скакалец и кобра, вертолет, ъгъл, пързалка и лък, пързалка и раменна стойка

Деси – уругвайско, вариант на щъркел, сфинкс, лотос; риба, котешко челна(Ина, Теди); паун; кошница(Деси), полулотос, дърво, столче и с ръце отзад, котка с усукване, щъркел, везна....



ЗАДАЧИ за презентацията

- Подготовка на етюди от по 10 позиции от йога – индивидуални.
- Подготовка на етюди от по 10 позиции от йога – по-двойки.

20.07.-31.07. - презентация пред доц. Възкресия Вихърлова

Разговор с доц. Вихърлова относно предложението ѝ за преминаване от йога партитура към песен в тренинга.

ИЗВОДИ ОТ ЙОГА ПРЕЗЕНТАЦИЯТА

- за много кратко време, телата на студентите постигнаха гъвкавост, пластичност и разтегливост, равнозначна на целогодишна упорита работа над физическата подготовка на актьора. Това е едно от големите качества на йогата и ЛИЧНА ЗАСЛУГА на нашия учител по йога Даниел Петров.



- всяка репетиция и представление задължително започват с йога замявка



ИЗВОДИ ОТ ЙОГА МОДУЛА

В разговор с нашия йогин за „контрола на сърцето” стигнах до заключението, че има още един начин за възбуждане на актьорската природа и той е само от дишането, а тялото е в покой и е неподвижно.

В театърът емоцията се поражда от въображението, емоционалната памет и воля (Станиславски); от движението (Мейерхолд); от импулса (Гротовски), от дишане, звук и движение в темпоритмична схема (Вихърва) .

А защо не и само от дишането – енергията изразходвана в учестеното дишане е равнозначна на енергията на тичащото тяло, но тялото е в покой. Ускореното дишане, от своя страна е състояние на афект (гняв, ярост, силна радост). Това е факт - след замерване на сърдения ритъм, пулса и състоянието на мозъка в състояние на афект.

И разсъждавайки на глас, може да допуснем за вярна хипотезата, че е възможна появата на ЕМОЦИЯ само и единствено от УЧЕСТЕНО ДИШАНЕ, преди то да се ритмизира или трансформира в темпоритмичното. Гротовски пише за темпоритмичното дишане като извор на емоцията.

А ЗАБАВЯНЕТО НА ДИШАНЕТО във времето, далеч под нормалните му стойности ОТНЕМА емоцията и съзнанието се приплъзва към нирвана, транс или както казват в йогата към „тишина, спокойствие, хармония”.

В Египетска прехода от танца на дервиша до жертвоприношението е нещо, което технически е доста трудно за мен- от тичащо говорещо превъзбудено тяло до спокойно говорещо бавно неподвижно тяло. Този преход е в изключително къс интервал от време, на границата с възможностите на човешкото тяло (на моето със сигурност) – и това става възможно, само и единствено чрез йога дишане. Обаче, ако преди това не си активирал до максимални стойности движението, емоцията и звука , няма какво да отнемаш и да стигнеш до стойности на емоцията под кота нула. Правила съм опити на репетиции да не влизам във високите стойности на движение, звук, емоция, или както пишат разбирачите да не се раздаваш, и не достигаш до отнемане на емоцията. За да може вътрешната енергия прана, куи, ки да се превърне в импулс инициращ действие тя не само трябва да циркулира свободно в тялото като при йогата, но и да се АКТИВИРА. Както казваме преподавателите - практиците : „какво да го обираш, като не се е отключил”.

3.2. БЕЙЛИ ДЕНС МОДУЛ С ВОДЕЩА АДРИАНА КАЦАРОВА – BELLY DANCER

ЗАЩО BELLY DANCE

В приказката се разказва за претърпелия корабокрушение. Отначало корабът в египетската митология има космическото значение на животно, а после на плодородие, свързано с женския култ . А в Египет с „раждащата утроба” на жената, в образа на земя или вода, се отъждествяват - „сандъкът” и „кошницата – оттук и семантиката на КОРАБА като жилище на божество, като архаичен ХРАМ.

Изкуството на belly dance датира от шумерите допиши ..

ЗАДАЧИ

- изучаване на ритуални египетски движения
- изучаване на древен египетски танц
- етюдна работа на база елементи от танц и ритуални движения по теми от Корабокрушенеца

ПРОТОКОЛИ от BELLY DANCE

Лекция и изучаване прости елементи от танца, разграждане на тялото до най-простата единица (рамо, длан, ханш), преместване центъра на тежестта.

В разговор доц. Вихрова отправя препоръка да се научат най-малко три танца, да не се дават още актьорски задачи; да се правят схеми и монтаж също. Има време и за това.

Работим за изолация на части от тялото в 4/4 такт; туист, осморка (хоризонтална), вибрации с рамене, осморка - назад, напред, хоризонтална, вертикална; дроб, камила, змийски ръце, кик дроб, полукръг, страничен дроб.

Появи се голям проблем в процеса – телата ни не се отключват за този танц, по време на импровизация всичко е мъртво, при забързване с музика всичко научно се замазва.

Предложено упражнение на Готовски – игра със собственото тяло, за вникване в отделните части на тялото.

Продължаваме с тренинг на РЪЦЕ - змийски ръце, храмови ръце и тренинг с обект ШАЛ - пеперуда; камила със шал, плик; пеперуда без лице; от плик към очи, закриваш лицето със шал.

За разлика от йога модула където за кратко време, бяха постигнати много добри резултати, тук ще са нужни двойно повече репетиции за натрениране на тялото в тази посока.

В разговор с доц. Вихрова, споделих, че времето е недостатъчно за овладяване изкуството на бейли, защото телата ни не са натренирани за такъв вид танци.

Започваме да изучаване комбинации за танц :

Хоризонтална осморка започваща надясно, наляво; туист (вляво); осморка към надясно

Завъртане наляво и камила с ляв крак; гърди с десен крак; гърди с ляв крак;

Левият крак остава отпред и дроб с десен крак; полукръг встрани(надясно);

осморка вертикално; завъртане надясно; захлупване на ханша с ляв крак, с десен крак;

кик дроб с десен и обратно наляво.

Зароди се конфликт между хореографа и студентите – постоянни промени, не се брои и не се повтарят парченцата, а се върти цялото. Това обезсърчи и изнерви екипа.

ПРЕЗЕНТАЦИЯ НА BELLY DANCE

На 14.08.2009 г. – показване пред научния ръководител доц. Възкресия Вихрова:

- Танца
- Импровизация с кърпи.

BELLY DANCE ПРЕЗЕНТАЦИЯ - ИЗВОДИ

Доц. Вихрова намекна деликатно, че студентите не могат да усетят женствеността на танца и да вникнат в прости неща като кръг, камила, дроб, преместване центъра на тежестта...

3.3. ПСИХОФИЗИЧЕСКИ УПРАЖНЕНИЯ ЗА СЪБУЖДАНЕ И ВЪЗБУЖДАНЕ НА АКТЬОРСКАТА ПРИРОДА. ИНДИВИДУАЛНА РАБОТА С ГРУПА СТУДЕНТИ ПО АКТЬОРСКО МАЙСТОРСТВО – БЛОКАЖ И ДЕБЛОКАЖ

17.08.- 31.09; водещ докторант Антоанета Петрова

ВАЖНО:

- всяко упражнение ЗАПОЧВА с обща концентрация , дишане, свързване с жизнения център на Готовски, движение, звук.

„Гръбначният стълб е центърът на изразяване... задвижващият импулс идва от долната част на гръбначния стълб, от областта на кръста. Всеки жив импулс започва в тази област дори и да не се забелязва отвън.” [Готовски 31]

- след приключване на упражнението следва ОБРАТНА ВРЪЗКА – отговаряйки, студентите трябва да спазват следните условия:

1. Степен на изпълнение на задачата.
2. Усет за раждането на импулса, движението, звука.
3. Асоциации.
4. Емоционална окраска.

ОТМЕТКА:

- Упражненията от Готовски са от книгата му „Към боден театър”
- Всички тренинзи и ателиета са ДОКУМЕНТИРАНИ с видеоматериал и протоколи, т. нар. книжно тяло.
- Протоколите са свалени дословно, без допълнителна обработка в името на автентичността на споделянето
- Не всички изпитваха потребност да споделят и то през цялото време

1. Тренинг на тема ЦВЕТЕ - раждане, растеж, дъжд, буря и смърт на цветето

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга:

Теди – за мен цветето бе яркочервен гербер

Деси – за мен, тъмночервена роза, която вятърът я брули и прави нестабилна

Рени – храст, който беше много подвижен в процеса на растежа

2. Упражнение по Готовски – 2 част /стр. 144 / 9 „УЛОВЕТЕ СВТЛИНАТА с различни части на тялото. Раздвижете тези части, като правите форми, жестове, движения.”

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга:

Деси –открих едно петно - бяло; приятно, лекота; свързах се с първата поза от йога.

Рени – приплъзвам светлината по всички части на тялото, стигам до пода и я вдигам нагоре, светлината е студена, чувството игриво и нежно.

Ина – усетих се като светлинна топка на удоволствието.

3. Следващо упражнение - 2част/ 181 упр. – „Представете си, че сте ЛЕГНАЛИ В ЕДНА ТОПЛА РЕКА, като водата тече върху тялото ви, запазете внимание известно време след това запейте.”

Готовски е докосвал тези части от тялото, които са в допир с водата, а студентът е реагирал.

ПРОМЕНИХ леко упражнението - Когато докосна различни части от тялото да реагират с песен, а след това го РАЗВИХ, като ги помолих да си представят, че ръката, която ги е докосвала, започва да ги удря все едно е камшиче, което удря тялото им, като не спират да пеят. (добре е да се покаже видео)

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга:

Теди – приятно усещане на удоволствие и наслада във водата, а после паника и ужас.

Деси – усещането не е по-различно от това на Теди, но с камшичето бях като риба на сухо, екстремно тяло, мелодията не се промени.

Рени – приятно усещане, а след това усетих яд към камшиците.

Ина – жизнения център е корема, вълна, мелодия; усетих камшиците вътре в тялото, тялото остана чакащо бой, чувството е покорност.

ОТМЕТКА: при появата на камшичето, телата им започнаха да подскачат, да се увиват, да трептят под ударите на невидим обект и сила.

4. Упражнението „КОТКАТА” – част 2/ 184 стр. „Импровизация на котката, която току-що се е събудила... протяга се, отпуска се.”

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга:

Теди - усетих вътрешно спокойствие

Деси – при мен се получи интересно разминаване между звук и движение.

Рени - останах заклещена в предното упражнение

Ина – бях кисела котка; звук и движение бяха в една и съща амплитуда, неудоволствие от събуждането

5. Следващо упр. – част 2/ 188 стр. - упражнение от един ПРОИЗВОЛЕН ЦИКЪЛ

„Процесът е следният:

- прегръщам

- вземам

- притежавам

- предпазвам”

Добавих емоционална украска - усмихвам се, плача

Работа сами и по двойки в следния ред:

Аз те „прегръщам”

Аз те „вземам”

Аз те „отблъсквам”

Помолих ги:

1. да мислят от 1 л. ед.ч. - АЗ, за да имат съзнание за себе си.
2. да работят със ЗАТВОРЕНИ ОЧИ, когато се отнеме едно сетиво, се заостря усетът на другите сетива.
3. Позовавайки се на принципа на Барба – ЕНЕРГИЯ ВЪВ ВРЕМЕТО, ги насърчих да се прегръщат, вземат и отблъскват БЕЗ РЪЦЕ, което изисква двойно повече енергия и усилие.

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга:

Теди, Ина- работа по двойки и споделяне по двойки

Теди – губех на моменти жизнения център, по-добре беше без ръце – те помагат и пречат; енергията се усещаше между нас

Ина – липсваха ми ръцете; в началото не се усещахме; няма нужда от очи, чувството е нежност

Деси – имах нужда от ръцете, по- добре със затворени очи, усещах енергията на партньора като полъх, сигурност, бях защитена.

Рени – по-добре с отворени очи.

ОТМЕТКА: като се отнемеха ръцете в прегръдката се виждаше как мисълта им продължава движението на ръцете и прегръща с енергия.

ИЗВОД - важно упражнение за импулса, за тялото, за отнемането

20.08.2009 г. - разговор с доц. Вихрова преди репетицията.

Споделих, че променям упражненията на Готовски, като ги доразвивам.

Научният ръководител ми постави следните условия:

1. Причина и мотив за промяна на упражненията
2. Защо го променям
3. Какъв е резултата от тази промяна
3. Какъв е резултата от тази промяна
4. Стриктно провеждане на упражнението – резултат
5. Паралел между променени и стриктни упражнения

6. Упражнения от 2 част/ стр. 142/9 – НЕОЧАКВАНИ ДВИЖЕНИЯ – от бавно ходене до леко тичане, смяна на темпото, като се преминава през стоп и се стигне до ОБЩУВАНЕ (по предложение на докторанта).

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга

Даниел – стопът е прекъсване. В бързото темпо по-близки са ми по-агресивните движения

Рени – стопът е почивка; изследвам центъра на движение. Звукът дойде от само себе си, защото не ми обръщаха внимание.

Ина – стопът е хем почивка, хем активно състояние, накрая бях гризач.

Теди – стопът ме изморяваше

ОТМЕТКА: Теди намери много добра походка, която после можеше да ползва в представлението.

6. Упражнение „ПАРЧЕ ЛЕД” – 2 част/189- „цялото тяло трябва да реагира на това движение на студа”

По мое предложение от студ до жег, през стоп, до бебе което лежи на пода и му е студено, до покой. Доразвих упражнението - леденото парче се трансформира в нажежено топче, което се движи по цялото тяло, през стоп и моделиране на тялото до бебе, лежащо върху студен под.

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга

Теди – ужасно е да минеш от много студено до много топло, много силно и крайно, бебето стана

Ина – изпращах леда по цялото тяло, в горещината бях в пустиня, бебето - измръзващо студено

Рени – студеното ми беше по-лесно, в жегата ми стана лошо, но нямах движение, не исках да се движа. Бебето – хладно , но не замръзващо.

ОТМЕТКА: Рени намери много автентичен звук на бебе.

7. Упражнение предложено от докторанта – от НЕУТРАЛНО ЛЕГНАЛО тяло до достигане на ПОЗА от ЙОГА по НАЙ-ДЪЛГИЯ ПЪТ НА ДВИЖЕНИЕТО, започва се от дишане, свързваш се жизнения център и малкото импулсче, от движението на гръбнака до йога позиция.

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга

Теди – усетих движението

Ина – от центъра на тежестта през жизнения център на Готовски

Рени – позата не беше вярна, движението беше малко.

ОТМЕТКА: Ина направи много добър опит, забавляваше се да открива импулса на движението в различни части на тялото по пътя към йога позата.

21.08.2009 г. 25-ти ден

8. Упражнение предложено от докторанта - От неутрално тяло до поза в BELLY DANCE през дишане, жизнения център на Готовски, и пози от бейли денс

9. Упражнения от книгата на Красин Йорданов „Психофизически подходи в гласово-говорното възпитание на актьора” От стр. 137 и стр. 136; за ДОВЕРИЕ към партньора, работи се по двойки:

„актьор № 1 застава зад актьор № 2 и му помага да се отпусне и почувства тежестта на ръцете.”
[Йорданов 58]

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга

Деси; Ина - Деси: имах доверие, беше приятно; Ина – имах абсолютно доверие, ръката можеше да остане във въздуха, комфортно

Теди, Дани – Дани: все едно съм на автопилот, ръката ме тегли нагоре.

10. Продължаваме с три упражнения по Готовски – част 2/144стр./8 9 10, които трансформирах в „уловите светлината с различни части на тялото”; като „модулирате мускулите” като

- ТЪРСИТЕ противоположни импулси и емоции; едната част на тялото обича, а другата мрази, едната част на тялото е нежна , а другата агресивна

- и това ДОКАТО улавят светлината с тези различни части на тялото.

Упражнение за разпределение на вниманието.

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга

Деси – ядосана съм на себе си, не ми беше лесно - губех някои части на тялото, забелязах, че някои части на тялото работят по-добре от други.

Ина – не можех да махна маската на лицето си; трудно ги разминавах, не мога да свикна, че първо се променя гласът.

Теди – трудно беше това с разминаването - едновременно, стана ми много тъжно, че не мога да го направя.

11. Следващо упражнение предложено от докторанта – мислено разделяме тялото на две части по вертикалната ос – едната част на тялото обича, а другата мрази; Ин и Ян, едната част на тялото погалва, а другата удря. Давам им пример с Елеонора Дузе, която се гали, без да използва ръцете си - енергия във времето.

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга

Деси – забавно, бях несигурна, борба, като две отделни личности

Ина – май не се отпуснах, мислих повече.

Теди – ядосвам се, че не ми стига въображението, удрях се с едната ръка, а с другата се галех.

Дани – мислих много.

12. Упражнение, предложено от докторанта – етюд с елементи от BELLY DANCE, тръгва се от дишане и жизнения център на Готовски.

Забележка – не се достига до елемента, а се работи с него, на колажен принцип.

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга

Деси – стана ми скучно, исках да пренеса движението в друга част на тялото, придвижвах се.

Ина – супер беше, движението беше осморка, исках да има по-голяма амплитуда на цялото движение, правех осмица с ханша, после го прехвърлих в горната част на тялото.

Теди – гордея се с това, което направих, не мислих, а се доверих на тялото, основно мислих за жизнения център, движението мина в раменете, ръцете, реших, че трябва да ходя с това движение, до тик, което е зърното на образа.

Дани – концентрирах се в туист

13. Следващо упражнение – същия етюд с елементи от ЙОГА.

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга

Деси – асоциация с котка и пиан; поставих си задача – да сменям темпото и скоростта през стоп

Ина – намерих нов път в йога етюда

Теди – реших да не минавам по същия път.

Дани – концентрирах се върху дишането.

ОТМЕТКА: Ина наистина откриваше нещо свое, много концентрирана, с усет за най-малкото движение в тялото, браво.

14. Упражнения за ЛИЦЕВА МАСКА 144стр/част 2; Готовски – Делсарте

„ДЕЛСАРТЕ прави делене на всяка лицева реакция на интровертен и контравертен импулс..всяка реакция може да бъде включена в една от категориите.

- Движение създаващо контакт с външния свят –екстравертно
- Движение, което цели да привлече вниманието на външния свят и да го концентрира върху обекта – интровертно
- Междинен или неутрален стадий”

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга

ТЕДИ, аз бях:

- Квазимодо, сваляч, инсулт

- високомерна, готвачка, Цветана
- престорена радост, скрита ярост, въздържан смях
- клоун, заешка устна

КРАСИМА, аз бях:

- носорог, човек, който го боли нещо
- прасчо, отегчен
- крещящо малко дете, инакче, ярост, яд
- учудване, възмущение, ревност, дебил

СТОЙКА, аз бях:

- разполовено лице, мистър Бийн, изнасилвач
- тъжна, празна, уморена
- самотник, гръмнат с куршум
- ужас, радост, дебна
- превъзбуден, радостна

ИНА аз бях:

- баба ми, мишка
- злоба, хитруша, любопитка
- клюкарка, засрамено дете
- лудост, подигравателна
- болна радост, вещица

15. Следващо упражнение – работа със звук – ГЛАСОВО ВЪОБРАЖЕНИЕ; упражнението е от стр.162-163/ 2 част – „Актьорът трябва да научи да обогатява гласовите си способности, като издава необичайни звуци

- имитиране на природни звуци и механични шумове
- говор в неприсъщи регистри”

16. Упражнение предложено от докторанта – ТРЕНИНГ НА МАСКИТЕ, като се ползват:

- маска на лицето на принципа от Делсарте
- маска на тялото като ползват поза от бейли и йога
- маска на звука – търсете неприсъщи за вас регистри
- потърсете общуване с някои от групата

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга

Теди – нещо не се получи при мен.

Красима – появиха се нови емоции.

Стойка – недъгав човек, озлобен на света, иска да се скрие и се появи Ина, за да ме изплаши, безсилие, звяр в затворено пространство

Ина – намерих маската на тялото, всичко стана благодарение на дишането, променяха се образите, мислех, че Стойка е дете, което плаче за някой.

Теди – стана ми гадно да ги гледам (Стойка и Ина)

ОТМЕТКА: Ина и Стойка, откриха много странен начин да си общуват и категорично завзеха цялото пространство, а останалите студенти постепенно излязоха от тренинга. Работиха много добре дуетно, партнираха си.

ИЗВОД – трябва да се хване едно чувство и да се експлоатира докрай и в дълбочина, без многотия от чувства.

17. ТРЕНИНГ С ЖИВОТНИ – определяне жизнения център според Готовски на животното, което играят. Задачата е да се стигне до общуване.

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга

Ина - нещо като лалугер, жизненият център е главата и гръбначния стълб

Теди – котка, която се отърква, дебнеща обекта за ядене, разгонена и сенситивна котка.

Рени – змия, жизнения център е в гръбнака, движението тръгва от кръста, ленива змия

Рози – леопард, жизнения център е гръбнака и иска да изяде хищника на Теодора

18. РАЗУЧАВАНЕ НА ТЕКСТА ОТ ПРИКАЗКАТА НА СРЕДНОЕГИПЕТСКИ И ИЗГОВАРЯНЕТО МУ – слушахме аудио запис на студент египтолог.

Като начало им поставих задача да си изберат 10 изречения от приказката, като се съотнесат с темите в Корабокрушенеца, които аз им преведох на египетски (изборът им не беше добър - изреченията бяха доста тромави); посъветвах ги да си изберат по-прости изречения, отново 10, задачата им бе да ги научат на български и египетски, за да можем утре да работим с тях.

19. Следващо упражнение – ЕТЮДИ от пози от йога и елементи от belly dance, текст на средноегипетски и теми от корабокрушенеца.

ТЕМИТЕ ЗА КОРАБОКРУШЕНЕЦА:

1. Преминаването от един свят в друг; от света на реалното в иреалното, менталното, света на несъзнаваното, света на сънищата. За какво ни служи това?

Какво печелим и какво губим? Каква цена плащаме за да живеем в единия и каква в другия?

Скитащото се тяло от приказка в приказка, преминаващо през отвъдното, съня в търсене на покой, в търсене на себе си.

2. Неутралното тяло – преди желанието, преди избора, преди отговорността, преди свободата, преди емоцията.

3. Темата за най-тежката загуба, но може да се загуби всичко и да се продължи

Изречението - „а за малката си дъщеря, изпратена ми от Съдбата, няма да ти разправам” - тя е персонализирана, т.е. има и отношение.

4. Темата за предопределеността на избора и несвободата – има едно „нещо” или „някой”, който може да те спаси, но може също така и да те погуби.

Змеят е всемогъщ, може да убие, но може и да спаси, знае всичко преди и след.

5. Какво е острова на изобилието – има всичко, но има и загуба и цената е самота. Попада на него след бурята и след като си тръгва той изчезва и няма път назад, като раждането и смъртта.

6. Темата за вината, за страха като нещо тежко.

7. „Ще умреш в своя град” – и това е най-важното, което змея прави за него.

8. Змеят в замяна иска не дарове, а нещо символично – „да бъде на почит името ми в твоя град”. Името му да се помни.

9. Метаморфозата, която претърпява героят телесно и емоционално преди, по време и след корабокрушението – на кораба, в морето, изхвърлен на брега - сам, гладен, жаден, безпаметен, ужаса при срещата със змея.

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга

Теди – „протегнах краката си „ - от поза на йога,
„принесох на боговете жертва огнена” - палеше огън

ИЗВОД - рано е за тези упражнения. Единствена Теди намери походка и придвижване, тръгвайки от йога поза.

20. Актьорски тренинг: имат набор от пози от йога и елементи от бейли .

Задача: ОТ ЙОГА ПОЗА ДО BELLY DANCE ПОЗА И ОБРАТНО, бавно достигане до позите от йога и за финал всеки достига до ПОХОДКА.

ОБРАТНА ВРЪЗКА след тренинга

Ина –усещам лекота в походката

Теди – истинска през цялото време, правя всичко лесно; почувствах тялото си тежко, сякаш ходя по остри камъни

Рози – загоряла с топлина енергия, концентрация

ОТМЕТКА

Ина направи в тренинга асоциация с гладно бебе

Рени тръгва от движението, но не стига до звук, защо?

21. Следващо упражнение: МОНТАЖ от ЙОГА ПОЗИЦИЯ, BELLY DANCE И ТЕМА ОТ КОРАБОКРУШЕНЕЦА. Монтаж на поза от йога и елемент от belly dance.

Задача:

- избират си йога позиция
- избират си елемент от belly dance
- изречение от корабкрушенеца
- тема от приказката

ИЗВОД - рано е за тези упражнения на монтаж на поза от йога и елемент от belly dance

ПОДХОЖДАМЕ КЪМ ЕГИПЕТСКИТЕ АЛБУМ - разглеждаме, избираме партитури и започваме да ги описваме и сваляме.

22. ТРАНСТРЕНИНГ – ползвам Гудман, Готовски и Шехнер – 27 ден от репетициите.

ЗАБЕЛЕЖКА: до този момент аз не бях участвала в транс упражнения, нито пък бях водила такъв тренинг, затова следвах стриктно насоките на Фелисите Гудман при работа с нейните студенти в изследване индианския фолклор, за да намеря нашия транс тренинг, който е със следните предварителни обстоятелства:

- маски от египетски албуми
- метроном
- песен- hare crishna (избора на песента е по интуиция)
- стъпка от танц от изтока (от ателието при Адриана) – belly dance е ритуален танц
- храмови ръце (заимствани от ателието на Адриана и от египетските албуми)
- изречение от Приказката на средноегипетски език

Гудман съветва, че трябва да се заемат точно ритуалните пози, защото само така „намирайки се в определени пози, могат да изпитват определени чувства:

- да почувстват студ
- заемайки друга поза да почувстват силна горещина.”
- От поза за изпадане в транс комбинация с ритуални танцови изпълнения.” [Гудман 118]

(тук аз ползвам belly dance, танц който помага на жените при раждане)

Гудман ОТХВЪРЛЯ ИДЕЯТА ДА СЕ ИМИТИРАТ ИСТИНСКИТЕ РИТУАЛИ, а създава свой работен метод за създаване на нови ритуали:

- „Поза за изпадане в транс комбинация с ритуални танцови изпълнения” [Гудман 118]

(при нас пози от египетските албуми с ритуалния belly dance)

- „Всеки изпълнява движенията на своя жив дух и се превръща в него”
- „Започват с леки дихателни упражнения -5мин” [Гудман 118]

аз заместих това с дишане в хата йога - вдишване 4сек., задържане на дъха 12 сек., издишване 8сек. (като ги наставлявах отвън, тоест всички работеха заедно и едновременно)

след това се свързват с жизнения център на Готовски

после заемат позата на молителки от албумите

- „слушат със затворени очи специална дрънкалка 250-250 удара в мин.– 15мин.” [Гудман118]

Аз заместих дрънкалката с метроном.

- „Сбогуване с духа” [Гудман118]

Следвайки съветите на Гудман, се опитах да открия принципите на нашия ритуал, използвайки метроном, belly dance , hare crischna, египетски текст и пози от албумите на животни и хора и тема от приказката, като търсим нещо просто – ЕДНА емоция, с една маска на лицето.

Нашият модел за транс ритуал:

- ритъм бърз и равномерен -от метронома
- заемат поза на животно от йероглифния текст през йога позиция
- от поза към движение – танц от belly dance
- език – средноегипетски
- поза на животно
- движение от belly dance
- ритъм – hare crischna
- състояние – топло-жега до студено –замръзвам
- духа на маската от албумите – молеши се египтянки
- от първата стъпка до походка и транс- танц
- тема – ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕТО НА КОРАБОКРУШЕНЕЦА

Гудман твърди, че „участниците са изпитали силно отъждествяване с ролята, което надвишава в степен простото участие в изпълнението. Преживяването обхваща техния вътрешен живот, за това помага приповдигната религиозна настройка на съзнанието, както и състоянието на транс, което отваря скритите вътрешни аспекти на личността. Това , споделят участниците- описват едно своеобразно състояние на Катарзис.” [Гудман 118]

Гудман твърди, че „ефекта от ритуалния транс е сходен с това, което се случва в класическия древногръцки театър” [Гудман 118], а защо не и в египетския ритуален театър.

ЗАЩО ПРОВЕЖДАМ ТОЗИ ЕКСПЕРИМЕНТ?

- за да се възстанови една много древна форма на изкуството както пише Готовски, където не съществува разлика между ритуала и художествена творба, където поезията е песен, песента е заклинание, движението е танц
- за да се открие ритуалната форма на изкуството – „изкуството като начин на познание”, където се осъществява преживяването на свещеното.
- Заради монтажа в съзнанието на участниците. Според Готовски:

разликата между театралното представление и ритуала е, че при представянето „монтажът се осъществява в съзнанието на зрителите, а при ритуала монтажът е в съзнанието на участниците.”

- за да отключат енергията на живота, посредством стриктното изпълнение на ритуалните движения, както съветва Василиев

ОТМЕТКИ

- Водих тренинга отвън, защото се страхувах да не потънат много, не знаех как да ги върна, ако това се случи. Гудман и нашият йогин не ми дадоха указания за излизане от...
- подавах им крайни емоционални импулси жегата - студ, отстоявайки идеята за състоянието на афект, като най-благодатно за отключване на подсъзнанието и достигане до архетипа на преживяването
- сменях темпоритъма на тренинга, променях енергията им, давах им свобода в импровизациите, ограничавах им свободата като виждах, че „циклят” на едно място и продължавахме напред, като много внимавах в тях и за тях.

ОБРАТНА ВРЪЗКА СЛЕД ТРАНС ТРЕНИНГА

СТОЙКА – маска на щастлива жена от плодородната година, правех молитва за благодарност и молба за следващо плодородие, приятно ми беше, като вдигнах енергията усетих умора и ми стана изведнъж изключително забавно да танцувам моя си танц; жегата я почувствах като свещ, която се разтапя; студа ме стегна; звука, който издавах ми звучеше приятно като хармония; като се сбогувахме, жената отлетя в небето и аз се чудех дали е истина, метронома е ритъм, чувствах се много добре, отлепах при появата на звука и качването на енергията.

КРАСИМА – маска на жена, която е имала, трудно раждане, оживели сме аз и детето, благодарях и пожелавах всички майки да имат безпроблемно раждане и там отлепах, чувах те като казваш да усилим енергията и да се усетим като огън; няма как да имаме обща енергия, всеки е с неговата енергия; жегата – все едно омекнах със всеки прешлен.; замръзването май не го усетих.; имах усещането, че постъпвах сякаш и преди съм го правила(вероятно Красима е напипала архетипа на

ролята); сбогуването – жал към фигурката все едно я убивам, обирам и замразявам до следващия път, знам че пак ще оживее.; чувствах се енергично, чувствах, че се случи нещо на кръвта ми, ръцете, краката, душата, сърцето все едно не са мои; усетих много голям приток на енергия; огъня и други неща ги почувствах

ИНА – момиче, което иска да забременее, но не може и се моли за това . В началото бях несигурна, най- добре в комбинация със звук и движение, съзнанието отлетя, движех се ту с музиката, ту с метронома; горещо – тялото беше загрято, като разливане на гъста течност; студа – не можех да стана, скована, позата не се промени, същото момиче, което се моли; когато трябваше да пристъпя за първи път – нежност, тиха радост... извираше от цялото ми тяло, от дланите ми, текста не излезе, но беше в главата ми, сбогуването, тя се изгуби, бил си един човек, който не си и се връщаш различна; метронома и музиката – приятно усещане, много рязко ми дойде емоцията и ме уплаши

ОТМЕТКА

Като актриса им завидях за това, което преживяха, за това което им се случи, някои не издържаха и се отказаха, но тези три момичета се докоснаха до транс ритуала, лицата и телата им се промениха...

ИЗВОД – успяха да свалят социалните маски и усетят архетипа на жена, на раждащата жена, която се моли и благодари на бога за това. Браво.

ИЗВОДИ

Направените психофизически тренингови упражнения са ТРАМПЛИН:

1. За оголване на актьорската природа
2. За доверие, за опознаване, за концентрация, за раждането на импулса, за усета към детайла
3. За осъзнаване на всички физически връзки в тялото.
4. За натрупване на средства по пътя на съграждане на ролята
5. За да се загрее и подготви групата за репетиции на самия спектакъл

- Аз допуснах много грешки в транс тренинга, беше ми за първи път.

- Имаше добри и лоши тренинзи (далеч не съм представила всичките ни тренинзи), но те са ценни за нас самите толкова, колкото автентичния ритуала е ценен предимно за участващите в него.

- техниките на Вахтангов, Мейерхолд, Барба, Станиславски, Василиев служеха повече като ДОПИНГ при индивидуалната работа и провеждането упражненията по Готовски

- променях упражненията по интуиция и защото смятам, че това далеч не е потенциала им, може и още.

Какви са приликите и разликите между трансa в ЙОГАТА и актьорския РИТУАЛЕН ТРАНС.

1. ПРИЛИКИ:

- И двата вида транс тръгват от правилно дишане, концентрация, дисциплина и търпение.

- И при двата свързването на дишане и движение за единица време води до особен вид концентрация или т.нар. транс шаманизъм.

- и двата обединяват дух и тяло.

2.РАЗЛИКИ:

Йогата според мен

1. не надскача ФИЗИЧЕСКИТЕ аспекти на състоянието транс, и отключва вследствие на отделено от мозъка вещество ендорфин - усещане за лекота, удоволствие и щастие

3. при транс - йогата емоцията е в зародиш

4. движението не се развива, а остава константно

5. В йогата вътрешната енергия : „прана”, „куи”, „ки” предимно циркулира свободно из тялото.

Актьорския ритуален транс е

1. ПСИХОФИЗИЧЕСКИ

2. отключва архетипната емоция

3. стига до катарзис

4. движението се развива и достига до танц

5. в актьорската игра циркулиращата вътрешната енергия : „прана”, „куи”, „ки” се АКТИВИРА като приема формата на импулси, който инициират действието,

Има и още един вид циркулираща вътрешна енергия - сексуалната, чиито импулси също инициират действие стигащо до своеобразен транс.

И Арто и Фройд твърдят, че неврозите са възникнали, когато хората са започнали да постискат СЕКСУАЛНИ и АГРЕСИВНИ импулси, за да живеят заедно в едно общество.

Насилието, сексът и театърът се СЛИВАТ в двете главни Западни традиции: гръцката и юдеохристиянската.

Ако и да не са универсални връзките между насилие и секс са характерни за индоевропейските изкуства и литература (Рамаяна; Махабхарата)

Физическото насилие е важна тема в съвременното изкуство и популярна култура (рокендрола) .

Полускритите агресивни и еротични желания, едновременно предизвикват страх и упражняват неустойчиво привличане. Понякога тези импулси и тяхното проявление ПРЕДИЗВИКВАТ у реципиента състояние на екстаз, неопишимо щастие, а понякога го изпълват с ужас.

Сексуалните импулси почти се припокриват с актьорските импулси – и те са психофизически, отключват първична емоция, започват от повтораемост на просто движение в достигането му до танц с кулминация – катарзис, като енергията резонира и се връща с по-голяма сила у реципиента и катерейки се по спиралата се разраства мощно.

„В театъра ме омагьосваше сътворяването на един друг свят, отношението към другите хора, постоянното присъствие на почти сексуална връзка, активността, действието.” П. Брук

ПРАКСИС

Всеки от участниците си прави самостоятелно партитура от belly dance от

10 елемента и партитура от йога от 10 елемента.

Партитура на докторанта:

ПАРТИТУРА ОТ 10 ПОЗИ ОТ BELLYDANCE	ПАРТИТУРА ОТ 10 ПОЗИ ОТ ЙОГА
арабски кон	крака прибрани; ръце встрани, напред, топка; самолет; погалване, въже
стъпни 1,2,3,4 –завъртане	Триъгълници
люлееща се стъпка на 1,2	везна,
Египетски ръце- храмови ръце на Нил	дърво, лотос, полулотос
Осморки	Щъркел
Вибрации	Столче
Дроб	бутащ някой
Камила	
Туист	
арабски кръг	
бърка с ръце в буркан	
Партитура с ШАЛ	
- пеперуд	
- малка пеперуда	
- очи	
- рамо- шал	

2.партитура от албумите до 20мин.

Партитура на докторанта :

- писарки

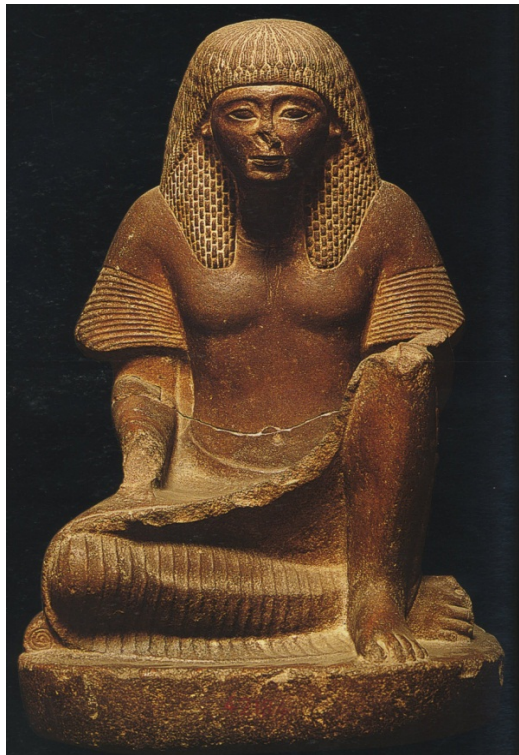
1. танцьорки 1,2
2. музикантки 1,2
3. клекнал с огромна купа за грим
4. седнала с ръце на коленете
5. клекнала с ръце встрани
6. клекнала с ръце в лакти
7. клекнал със свити ръце в лакти и две купички в ръце
8. права с ръце около тялото
9. права с ръце под гърдите
10. маймуна с ръце между краката
11. първата крачка 1,2 с ръце плътно до тялото
12. молещи се с брадички на пода
13. седнала с ляво коляно горе
14. права държи нещо в ръце със свити ръце
15. Бес1 – крака встрани
16. Бес2 – с десен крак във въздуха
17. прав държащ делва
18. до лъва – на пръсти със свити колене
19. богиня Маат с крила, седнала на глезени, ръце напред
20. боец – ляво коляно горе, десен крак на пръсти
21. право тяло – двуизмерно, маска на сокол; бог Анибус
22. стрелец с лък; двуизмерно
23. трима в хоро

Разделяме позите на принципа - ПРАВО и КЛЕКНАЛО тяло в таблица:

КЛЕКНАЛО тяло	ПРАВО тяло
Писарка	ръце плътно до тялото
Молец се	С ръце под гърдите
клекнал с ляво коляно	първата крачка 1,2
клекнал с купа грим	държи нещо в ръце
клекнал с ръце в лакти	Бес 1,2
клекнал с две купички	Хоро
Маймуна	Държащ делва
- богиня Маат	До лъва
- боец	Богиня Маат
- клекнала държаща лодка	Анибус
- флейтист	С длани една в друга
- мудра	Стрелец
- клекнал с ръце встрани	С ръце в купички
- писар	С лява ръка до устата
- легнал лъв	Танцьорка1,2
	Музиканти1,2

Клекнало тяло:

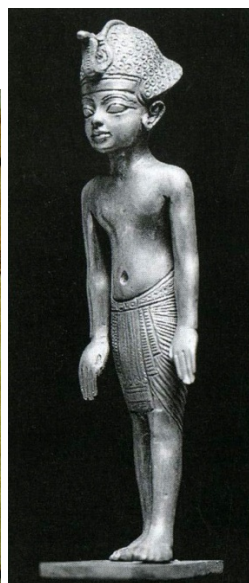


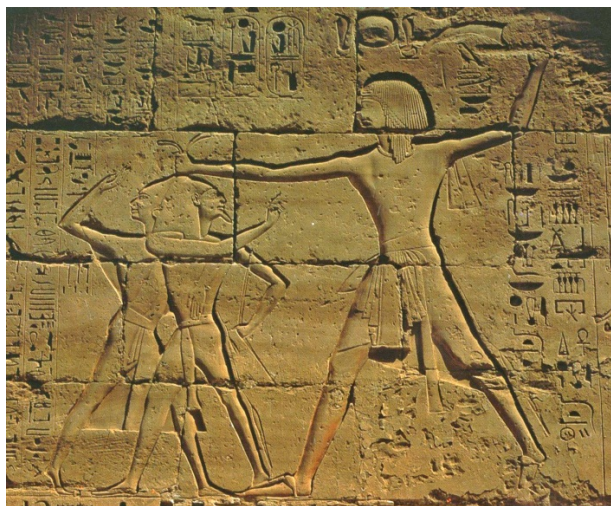




Право тяло:







ДВУИЗМЕРНИ ПОЗИ:

24. Двуизмерни с ръце встрани, в молба, с успоредни ръце, държи топка, с ръце като пеперуда, ръце скръстени пред гърдите, с длани на лицето, с юмруци до сърцето, с длани успоредни напред, с вързани ръце, с обърнати длани, с длани напред, с две мудри
25. Държи детето си на глава
26. С ръце в табла

27. Държи птиче в ръце

28. Молителки

29. Все едно прегръща някой



Оттук нататък репетициите протичат целодневно в следния ред:

- belly dance урок от видео
- йога загрявка и йога пози
- пози от албуми
- филм на Барба

4. РЕПЕТИЦИИ И ДОСТИГАНЕ ДО СПЕКТАКЪЛА – „ЕГИПЕТСКА ПРИКАЗКА ЗА СЪРЦЕТО” С РЕЖИСЬОР ЕЛЕНА ПАНАЙОТОВА

„Има нещо несравнимо интимно в работата с актьора. Той трябва да е изпълнен с вяра и свободен, защото нашата работа е да се доберем до крайния предел на неговите възможности, това е абсолютно разтваряне на себе си пред една друга личност....тотално приемане на едно човешко същество от друго”. [Готовски32]

4.1.ЗАДАЧА ОТ РЕЖИСЬОРА – Да се РАЗДЕЛЯТ ПОЗИТЕ ВЪВ ФРАЗИ, КАТО всеки си определи критерии за това

Фрази на докторанта:

ПЪРВА ФРАЗА

- 35. ръце плътно до тялото
- 36. ръце под гърдите
- 37. ръце в купичка
- 38. двуизмерна – египетски ръце – встрани
- 39. Бес 2

ВТОРА ФРАЗА

- 40. Бес1
- 41. До лъва
- 42. Държащ делва
- 43. Музикантки 1, 2
- 44. Танцьорки 1,2 - огледално
- 45. Право тяло- ръце на кръста, с длани навътре

ТРЕТА ФРАЗА

- 46. лява ръка пред тялото, дясна до тялото
- 47. ръце успоредни, държи нещо в ръце, приклепнал
- 48. нещо като кентавър

- 49. Маат с успоредни ръце
- 50. Права държи дете на главата си
- 51. Юмруци до сърцето

ЧЕТВЪРТА ФРАЗА

- 52. хоро
- 53. първата крачка
- 54. ръце встрани, глава наляво
- 55. на едно коляно, хвърля камък
- 56. ръце в пеперуда
- 57. ръце на Нил

ПЕТА ФРАЗА

- 58. успоредни ръце
- 59. ръце в молба(от молителките)
- 60. ръце пред лицето
- 61. длани успоредни на пода
- 62. държи топка
- 63. храмови ръце (на колене)

ШЕСТА ФРАЗА

- 64. молителки нагоре ръце, на колене
- 65. две мудри
- 66. все едно прегръщаш някои
- 67. ръце над главата в кръг
- 68. ръце над главата в осморки

СЕДМА ФРАЗА

- завързани ръце – отпред и отзад- 1,2,3,4

ОСМА ФРАЗА

- 69. глава нагоре, ръце пред лицето
- 70. ръце в табла-1,2,3
- 71. длани една в друга с пръст в уста
- 72. ръце пред тялото
- 73. ръце в жест спри и моля
- 74. държи делва над главата си

ДЕВЕТА ФРАЗА – клекнало тяло

- 75. писарки
- 76. молещи се
- 77. държи купички
- 78. боец
- 79. богиня Маат
- 80. с купа грим

ДЕСЕТА ФРАЗА – клекнало тяло

- 81. две мудри
- 82. боец²
- 83. флейтист
- 84. писар
- 85. ръце в лодка, над главата

ФРАЗИТЕ подредени в определен от театралната КОМБИНАТОРИКА ред , съставят изречения, разказ, история, иначе казано ЕЗИКА на тялото и езика на представлението.

ПРИМЕР:

- 86. 1,2,3,4,6 – от първа фраза
- 87. 4,5,6, от втора фраза
- 88. 1,4,5,6 от трета фраза
- 89. 3,4,5,6, от четвърта фраза
- 90. 1,2,3,4,5,6 от пета фраза
- 91. 1,6 от шеста фраза
- 92. 1,6 от седма фраза
- 93. Боец от девета фраза
- 94. 1,6 ОТ ДЕСЕТА ФРАЗА

4.2.ДЕЙСТВЕН АНАЛИЗ

4.2.1.РАЗГОВОР С РЕЖИСЬОРА

„Актьора е ПРАВЯЧ, който прави действието, актьора не играе, а ИЗВЪРШВА действието.“ Панайотова

Как се провежда действието

със силата на мисълта, а СРЕДСТВАТА са звук и движение

КЪДЕ Е КОНЦЕНТРАЦИЯТА –

в определени моменти в ДВИЖЕНИЕТО, в определени моменти в ЗВУКА. Това те предпазва да не попаднеш в клопката да играеш действието. Концентрацията не е действие, но е много важна и помага да се проведе действието, различните средства осигуряват къде е концентрацията.

Изследването ГЕНЕРИРА определени средства, които спомагат да се роди жанра на представлението и неговия език.

В спектакъла „Египетска...” 1.Многообразието от елементи, 2.играта с тях, 3.доверието към собственото тяло и подсъзнание и 4.сдобряването на ум и тяло ГЕНЕРИРА парадоксални решения.

Откъде идва ЕМОЦИЯТА в Египетска идва от:

„-от МАСКАТА НА ЗВУКА

- от ПОЗИЦИЯТА НА ТЯЛОТО

- от ТЕМПОРИТЪМА“ Панайотова

ОТДЕЛНИТЕ ФРАЗИ ПРОИЗВЕЖДАТ СЪБИТИЕТО:

ФРАЗА на събитието ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ – движенческа партитура на колене

95. прегръщам някой
96. моля се
97. две мудри
98. длани на рамо
99. ръце до лактите пред лицето
100. Дланите се обръщат успоредно на пода

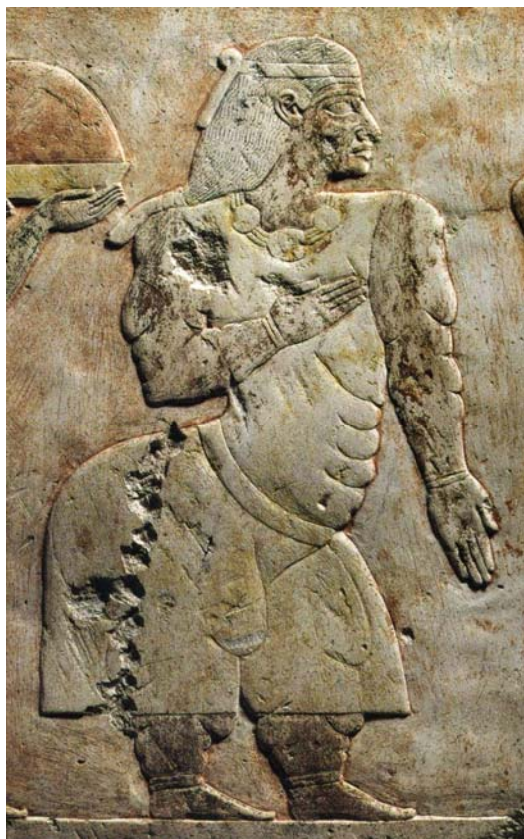




ФРАЗА на събитието УЧУДЕНИЯ ЗМЕЙ

- 101. Бес2 – от първа фраза
- 102. Бес 1 –от втора фраза
- 103. До лъва
- 104. Делва
- 105. Хора, кентавър



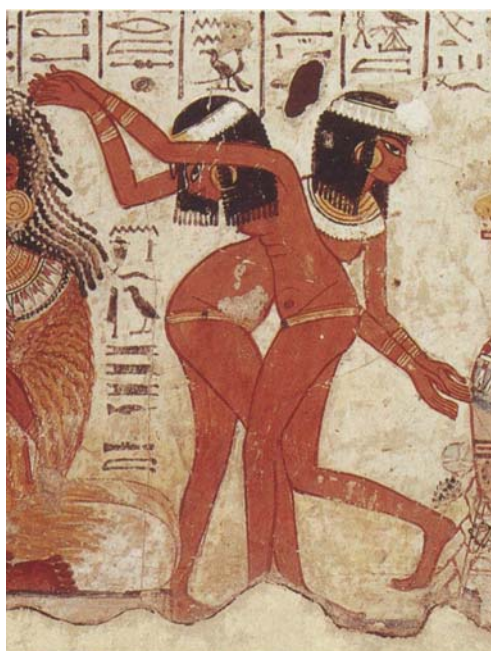
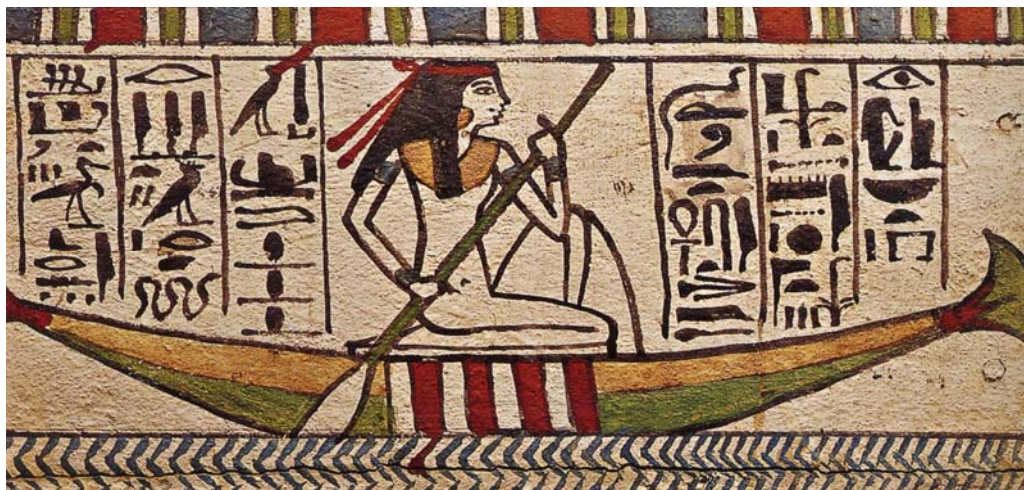


ФРАЗА на събитието БУРЯТА–

- ръце на Нил

- 106. държи дете на главата си , пред кентавъра
- 107. танцьорка, музикантка
- 108. стрелец, ръце на кръста с длани навътре
- 109. прегръща се, държи купички, египетски ръце
- 110. лява ръка пред тялото, дясна долу, богиня Маат, юмруци до сърцето
- 111. хвърля камък, пеперуда
- 112. мудра, лодка

ОТМЕТКА: всеки жест носи различна емоция





4.2.2. АКТЬОРСКИ НАБРОСКИ

ЗМЕЯ – страшен , учуден - „кой си ти”, „о колко е приятно” - вдишва и издиша огън; плача през маска на звука „А”; смях – ех и ти

плача на змея – огън

да отпечата душата си, пророк, направи името ми неферу;

вдига пръсти като стъпва;

основно действие – обучението на неджес

змея на портала на този и онзи свят – има мисия.



ХАТИЯ - жест- напред тяло и ръце, походка – тибетски монах

страх, несигурност, паника, отчаяние

не е намерил „иб”, може да не го намери

основно действие да оживее

ШЕМСИУ – смешен, избран, полуидиот

Походка- роди се от разграждане на тренингово ниво на стъпка от belly dance

Жест – цитат на ръце на източни религиозни мъдреци

Несресани мисли на актьора за Шемсиу

1. откъде идва
2. на кого казва първия текст
3. вълните, океана – огромно спокойно море
4. кораба – огромен, леко се полюшва във вълните
5. моряците – самонадеяни, пияни

6. бурята – вълната , връхлита изведнъж
7. малкия човек потъва във водата, мъртвите моряци, корабокрушението – вода; потъва на дъното и нещо(бог го издърпва); избран, божи човек, с голямо сърце.
8. сам на острова – сърцето бие бавно, три дни на острова,
9. намерих – острова – зелено, бос, пръст
10. преядох – корем, досада
11. кефа ени – очите на змея, помислих, че това е морска вълна(пак вода); кататонен ступор от ужас

избран заради голямото си иб; кадем за моряците; винаги се връщат невредими; минава през всичко за да стигне до своето ИБ

да проумее защо аз оцелях, защо аз съм избрания

позиция на СТЬПАЛАТА на тримата:

- Шемсиу стъпва на цяло стъпало
- змея вдига пръсти
- Хатия – походка на тибетски монах

сърцето „ИБ” у тримата:

- Хатия – страхливо „иб”
- Шемсиу – голямо, широко „иб”
- змея – всеопрощаващо „иб”

ШЕМСИУ –

Свърхзадача – свържи се с тях(с хора); свържи се със сърцето си (с душата си)

Действието е – слушай тях(хора); слушай сърцето си.

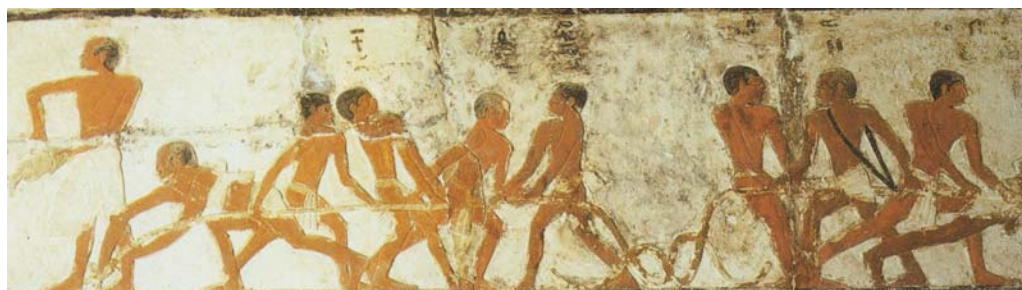
ЗМЕЯ –

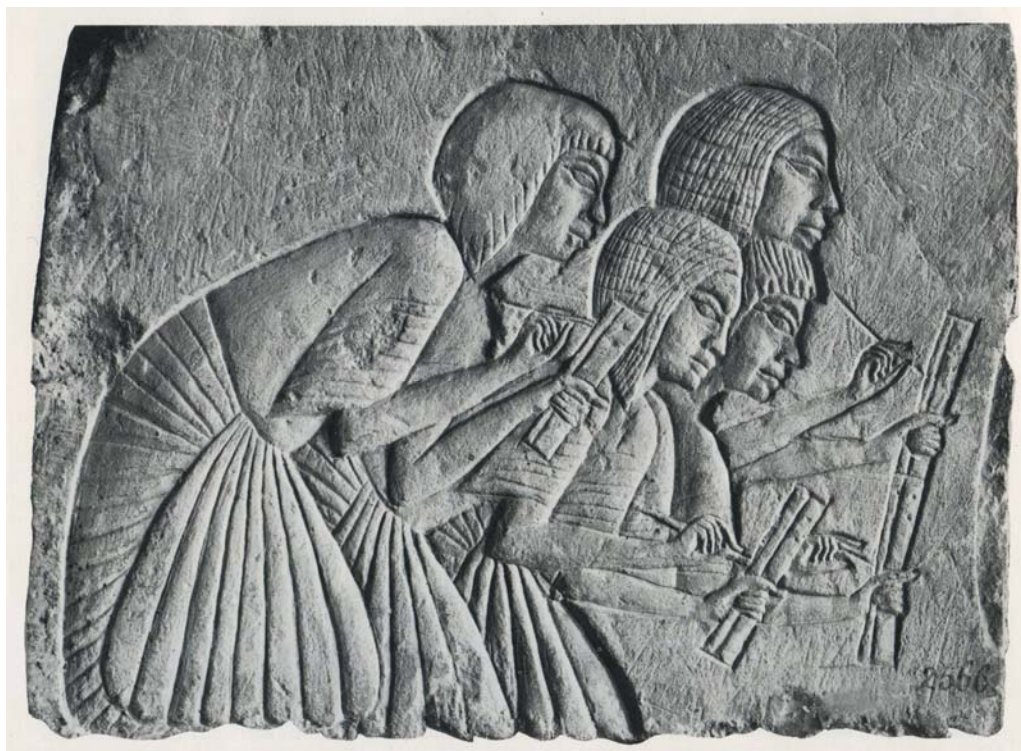
Свърхзадача- да отпечата душата си в Шемсиу

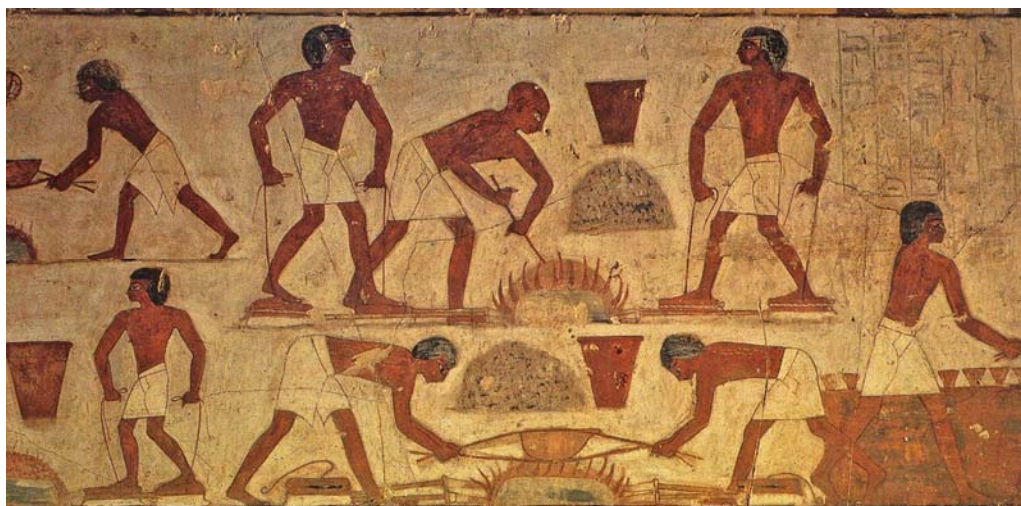
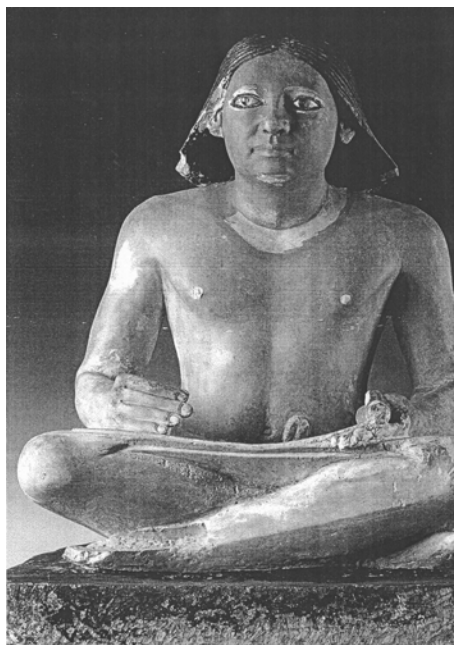
основно действие – направи името ми неферу

кой си ти – аз съм оцелелия, овладей желанието на сърцето си.

Партитура на момичетата

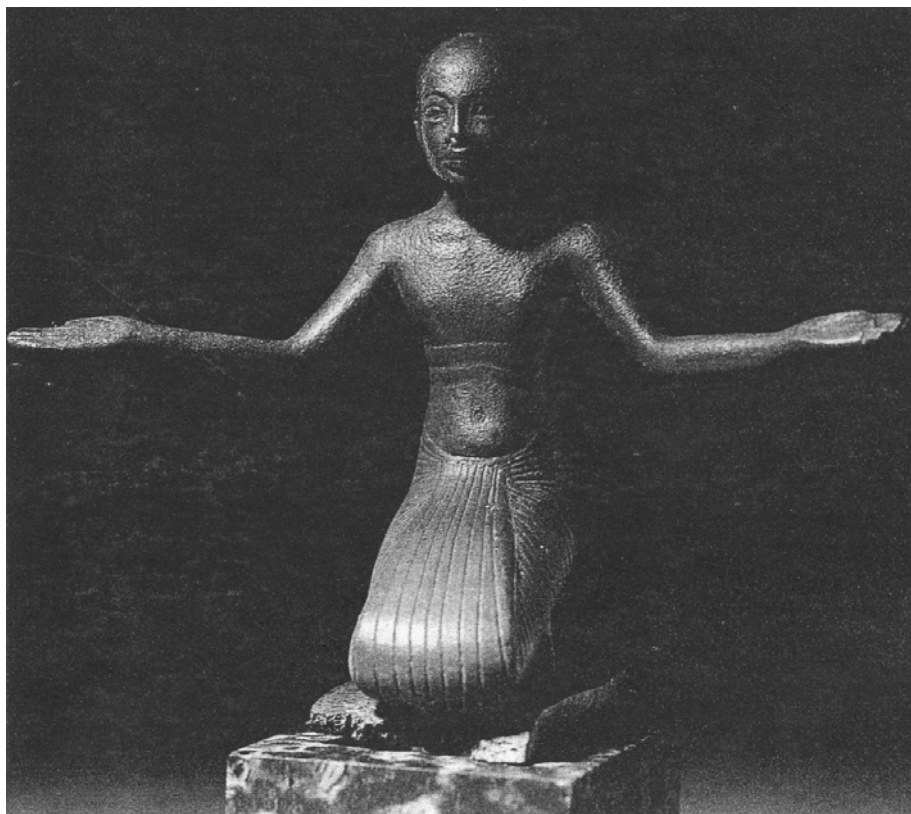












4.2.3. ЕДИНСТВО НА СЪБИТИЯТА ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“ В ПРИКАЗКАТА И ЧЕРВЕНИТЕ СЪБИТИЯ В ЕГИПЕТСКА.

АРТИСТИ- ПРАГМАТИЦИ ИЛИ РИЦАРИ- ИЗСЛЕДОВАТЕЛИ

СЪБИТИЯ: СЪБИТИЯ ОТ ЧЕРВЕНИЯ РЕД

И тогава „Шемсиу” казал

Изслушай ме!

Ще ти разкажа

Пророчестваха те

намерих аз

И тогава чух аз

И тогава отговори

И тогава отговори

Пророчестваха те
и тогава бях донесен аз
О, колко е приятно
И тогава, звезда
Говоря ти аз
ще заколя аз
И тогава той ми се изсмя, заради казаното от мене.
И тогава този кораб
И тогава проснах се по корем
И тогава натоварих това
Това пътуване, извършено от нас.
Доведено (е).”[.Игнатов56]

Работните събития, който нашия екип изведе са:

1. Пристигаме - огромна луда радост; кораба пристига – неистовост
2. Превеждай
3. Няма, ще ме колят ли, няма ли (Хатията) –паника, маска на плача
4. Умий се, облей се, да вода на пръстите си
5. Отправих, бурята, никой не...зеленина
6. Малкия човек потъва; безвремието
7. Първата стъпка, намерих(вътрешно учудване и вътрешна усмивка)
8. Наситих се- преял
9. Жертвоприношението – поставих
10. Появата на змея – ужас, страх
11. Открих лицето си – змея проговаря
12. Учудения змей – кой те донесе

13. Разказа на малкия уплашен човек – Шемсиу
14. „не се страхувай неджес”
15. О, колко е приятно
16. Плача на змея- маска на плача; обираш звука-стаен плач
17. „успокой сърцето си”
18. „ще направя” – радостен, възбуден, градираш, учуден от смеха му; маска на радост
19. Смеха на змея
20. „аз съм господарят на Паване”
21. Учудения шемсиу от сбъдването – учудване, все повече се учудвам
22. „направи името ми неферу”-змея
23. споделям; тайна и възторг, аз ги убедих(войската)
24. Свири
25. „и влязох..” – хвалба, стаена радост
26. Хатията
27. Няма смърт(интимно)

Разчитайки текста по време на репетиции ние подходихме повече като артисти прагматици и по-малко като изследователи –рицари, останахме верни на духа на текста. От съпоставителния анализ е видно, че всички наши събития се припокриват с тези от Червения ред, като:

- някои сме запазили точно

- други сме заместили с по-действени глаголи

- в някои сме обособили подсъбития, подчинени на главното събитие от Червения ред.

И в отговор на „незримия текст” сме добавили други две събития - основни за разказа, които обаче не фигурират в Червения ред - „успокой сърцето” и „направи името ми неферу”.

Не успяхме да разчетем събитието „Моряците пророчестваха=предсказваха”.

Остана неразработена и темата за малката дъщеря, но много щеше да ни отклони от основното действие.

ПЪРВО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“



„И тогава Шемсиу казал“

При нас се трансформира в три подсъбития:

- Пристигаме - огромна луда радост; кораба пристига – неистовост
- Превеждай
- Няма, ще ме колят ли, няма ли(Хатията) –паника, маска на плача

За да противопоставим на радостта от пристигането, неуспеха на мисията композиционно преместихме текста на Хатията. За да заявим персонажа, чиято поява е в края на текста, а и за да останем верни на египетската логика, тушираме радостта от пристигането намеквайки за предстоящата голгота на Хатия. Събитието „превеждай“ е заради египетско българския превод.

ВТОРО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“

„Изслушай ме“

При нас се трансформира в:

„умий се, облей се, дай вода на пръстите си” – пригответи се ритуално за среща с фараона

ТРЕТО И ЧЕТВЪРТО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“:



„Ще ти разкажа

Пророчествах те”

При нас са обозначени като:

„Отправих, бурята, никой не остана....зеленина”

Спокойствието на кораба, пияните, самонадеяни моряци и изненадващо появилата се буря

В разказа акцента е на „пророчествах те”, като има знак за равенство между предсказвам и пророчествам и според египтолозите , моряците умеят да предсказват само когато виждат вода и небе. Нашият подход с помощта на звуковата партитура защитава тезата, че кораба потъва заради самодеейността на моряците и пиянството им.

НАШЕ звуково събитие е съдбата на Малкия човек след смъртта на кораба - безвремието и престоя на острова три дни сам със сърцето си.

ПЕТО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“



„намерих аз“

При нас това е:

- Първата стъпка, намерих(вътрешно учудване и вътрешна усмивка)

- Наситих се- Шемсиу е преял

Продължавайки логиката на героя и за нас е важно самото намиране, придружена от похапване и преяждане.



ШЕСТО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“

„И тогава чух аз“

А при нас се трансформира в:

- Жертвоприношението – „поставих на земята“



- Появата на змея – ужас, страх



Спазвайки напътствието на древните египтяни, че змея се появява след огнена жертва – ние провеждаме и събитието жертвоприношение.

За нас змеят е бога Бес от египетската митология.

СЕДМО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“



„И тогава отговори той

И тогава отговори той”

При нас това са събитията:

- „открив лицето си”(кефа ени) – змея проговаря

– „кой те донесе” - Учудения змей



Събитието се „уголемява”, като се разчленява партитурата на змея на звукова и движенческа и се изпълнява съответно от т.нар. хор, който е и четириглавият змей и от т.нар. солист.

ОСМО и ДЕВЕТО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“



„Пророчества те

И тогава бях донесен аз”

При нас е обединено в едно в едно събитие:

Разказа на малкия уплашен човек – Шемсиу



Признавам, че за „пророчестваха те” не сме намерили адекватно обяснение.

ДЕСЕТО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“



„О, колко е приятно“

При нас това събитие се предшества от предсказанието, пророкуването и успокояването на Шемсу от змея - „не се страхувай неджес“

последвало от звуково танцовото събитие за щастието на острова - „О, колко е приятно“



ЕДИНАДЕСЕТО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“

„И тогава, звезда“

При нас това е голямото събитие – „плача на змея“- решено чрез средствата на танца и звука. Не успяхме да разчетем събитието относно малката дъщеря на змея.

ДВАНАДЕСЕТО И ТРИНАДЕСЕТО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“



„Говоря ти аз

Ще заколя аз”

При нас е предшествано от шаманския танц с предсказанието на змея

За нас „Ще заколя аз”” е равнозначно на „ще направя”, тоест обещанието на Шемсиу.

ЧЕТИРИНАДЕСЕТО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“



„И тогава той ми се изсмя,

Заради казаното от мене”

При нас е съпроводено от подсъбитието – „Смеха на змея” във фразата:

„аз съм господарят на Паване



ПЕТНАДЕСЕТО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“

„И тогава този кораб“

При нас събитието е:

- Учудения Шемсиу от събдването; учудване, все повече се учудвам
- „направи името ми неферу“ - и това е танца на сбогуване и „неферу“

ШЕСТНАДЕСЕТО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“

„И тогава, дадох аз себе си

И тогава натоварих това“

При нас са събитията - споделям; тайна и възторг и аз ги убедих(войската) да отдадат почит на змея.

СЕДЕМНАДЕСЕТО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“

„Това пътуване извършено от нас“

При нас се трансформира в:

- свиря

- „и влязох..” – хвалба, стаена радост

- Хатията

ОСЕМНАДЕСЕТО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД

„Доведено е”

При нас събитието е - няма смърт(интимно)

5.МЕТОДОЛОГИЧЕСКО ОСМИСЛЯНЕ-

1.Сцените са построени от етюди на тренингово ниво с база движение и звук и прецизното им изпълнение, като целта е не преживяване, а интензивност на събитията.

2.Някои събития са решени звуково, други движенчески, а в трети хор и протагонист са едно събитие, като звук и движение са разчленени съответно в хора и протагониста и монтажът е в съзнанието на зрителя.

3.Вървят три паралелни линии и партитури:

- Звукова

- Движенческа

- Текстова

И наративът се изгражда от сложната комбинаторика – ротация и трансляция на трите партитури и линии, което прави спектакъла нелитературен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Актьорската игра се извършва между това, което е физическо и психическо.

„Вътрешното чувство и външният му израз се случват по едно и също време.”[.Мерлин45]

Да се изследва нервният импулс породил рефлекс и предхождащ действието е тема, в която бих искала да потъна във времето пред мен, което е невъзможно без органика, истинност, себе анализ и работа върху себе си чрез систематичен и „персонализиран”[Барба8] актьорски тренинг. Тренинг подпомагащ изчистването на инструмента на актьора от личните емоции за да бъде пронизан от действието и ролята, в търсене на късия път между импулса и реакцията, тръгвайки от собствения си дъх и стигайки до промяна във физическото усещане и съзнанието. Но както казва Готовски „не трябва да говорим за нашата работа, а да я държим вътре в себе си, ако говорим за нея ще я убием”. [Готовски34]

Професор Игнатов пише, че „Древноегипетските мъдреципросто са влизали и са се сливали с реката на текста, улавяйки и подчертавайки неговия ритъм.”[Игнатов 56]

В настоящия текст и прилежащото му изследване се опитвах да следвам ритъма на своето сърце.

ПРИЛОЖЕНИЯ

4. Несресани, индуктивни мисли относно актьорската професия

Един от принципите на Метода е актьорът да повярва в това, което прави персонажът, ако той успее, и публиката ще му повярва.

Всеки влага различен смисъл в професията и търси отговора през целия си живот било като актьор, било като преподавател по актьорство или като пиещ теория на актьорската игра.

Мен ме привлича търсенето, експеримента, скачането надълбоко в ролята и темата, искам да посея у студентите именно това зрънце на непрестанното любопитство и търсене.

Ролите идват и си отиват, както и студентите, но като че ли е важно с всяка роля да си научил повече за себе си, професията и собствената си психо-физика.

Искам да потърся научна обосновка на много от въпросите и темите, които ме занимават в работата ми като актриса и преподавател – неща, които интуитивно съм предугаждала. Намерението ми е с настоящата теза да проверя и потвърдя своите хипотези.

Докато четях всички тези текстове, стигнах до извода, че големите режисьори или актьори в определен момент се откъсват от метода, по който са се обучавали, за да търсят свои посоки за истинност и автентичност на преживяванията у актьора, образно казано ученикът разрушава стената на знанието, издигната от неговия учител, за да съгради своя такава.

Застанала в подножието на планината на това, което съм определила като среда на настоящата теза. Възможно е средата да се окаже трудна и непреодолима, но за мен по-важен е пътят към знанието, който да разкрие други полезни истини.

Почти всички пишещи за театър и „разбирачи“ от театър твърдят, че да си актьор не е достатъчно само да владееш занаята, а да познаваш психо-физиката на своето тяло и себе си като личност.

Много обичам театъра и винаги съм искала да се занимавам с него, но преди да подходя, свещенодействах – някак интуитивно усещах, че НАТФИЗ като такъв не би могъл да задоволи и засити специфичния ми глад от различни знания и умения, и ако проф. Богданов не бе създал НБУ, а доц. Вихрова алтернативното актьорско училище, повече от вероятно е, че нямаше да стана актриса, то аз и днес не съм убедена, че съм достойна за това звание, поне в смисъла, които влагат Готовски и Барба.

Още един аспект на настоящата дисертация е и възможност да ОСМИСЛЯ своите средства и грешки и да потърся чрез това изследване отговор на безброй многото въпроси, които ме гонят в работата ми като преподавател и актриса.

Понякога подсъзнателно напипвам решението на определени проблеми, но без необходимата научна обосновка. Самата аз като актриса и персона имам огромни проблеми със собствената си психо-физика, координация на тялото. По-ужасното е, както правилно отбеляза навремето режисьорът Стоян Камбаров, че „ако не открия изначалната мотивацията на персонажа или своята собствена не бих могла да изпълня и елементарни актьорски задачи, които всеки актьор

може“[Камбарев107], дори и на съзнателно ниво да полагам неистови усилия в тази посока, не се отключвам. „Актьорска природа, която се възбужда само по специфичен начин“ [Камбарев107], а защо се случва така и коя е първопричината за това, е въпросът, който си задавам тук? Кои са механизмите, които събуждат и активират мотивацията на актьора и на персонажа – лични (психофизически), социални и исторически детерминирани?

Именно затова интуитивно се доверявам на подсъзнателното и дори към писането на този текст подхождах като към работа върху роля, изчетех много текстове и както казва Станиславски – „хвърляш съчки в огъня“ [Станиславски 97], доверявайки се на подсъзнателното, в очакване идеите да узреят у мен, за да ги прехвърля на белия лист или покажа на сцената.

Категорично заставам зад това, което твърди Вахтангов – „твори безсъзнателното“ [Вахтангов23], дотолкова вярвам в това, че като студент съм стопирала етюдите си, изправена безсилна пред тази безпосочност. Най-яркият ми спомен е от момента, когато като студент втори курс в час по актьорско майсторство имах задача да развия просто движение от една става с посока; дишане и звук в определен темпоритъм. И махайки така безотговорно, изведнъж се озовах в средните векове като затворник във влажна килия с дъх на мухъл, картината беше толкова автентична и силна, че се уплаших и избягах от сцената, а доц. Вихрова каза на колегите, че това, уви, не е театър. През годините като актриса често се случваше, дори и днес, да не мога да повтора нещо, което съм постигнала на репетиции, да не си спомня стъпките, да не съм оставила трохички като Хензел, за да мина по този път отново. И тук благодаря на режисьора Възкресия Вихрова, когато на репетиции на Бернарда, за да „заковем“ етюда, ме насили да го повтора на мига поне двайсетина пъти с идеята да го има и утре, ала не беше както когато се раждаше.

Станиславски пише, че енергията при създаване на емоцията е различна от тази при повторното и изживяване. Аз мисля, че всеки актьор трябва сам да намери в себе си механизмите за възбуждане на тази енергия на повторението, като взема под внимание, че всяка роля изисква различен механизъм за създаването и повторението ѝ.

Именно затова в практическите си изследвания имам идея с група студенти да преминем през серия от упражнения и тренинзи и когато групата загрее за работа, да поработи с определен текст – „Приказка за претърпелия коработрушение, или островът на изобилието“ и стигне до публичното му показване, иначе казано до представление – „Египетска приказка за сърцето“ с режисьор Елена Панайотова.

Съществуват два пътя в работата на актьора, най-общо казано от ментално към външно и от физикално към вътрешно.

Репертоарният театър вкопчава актьора в една повтаряемост и монотонност, която го води до бързо обедняване на емоции и до духовно опустошаване.

За месец репетиции съумяваш да си научиш текста, мизансцена и на финала си изказваш репликите и ролята с чувство без значение дали си персонаж от пиеса на Чехов или Туринии-звучиш еднакво. Не си отишъл по-далеч от псевдодъхновеност и псевдочувствено произнасяне, изговаряне на текста, докато тялото остава мъртво, уви каква скука. И затова театърът не е

истински, а мъртъв. Такава е практиката сега, това е и по-лесно и безболезнено, другото си е чиста проба ерес, нужна само на малцина мазохисти. Ситуацията днес не е по-различна от времето на Гротовски, Станиславски и Барба – това, от което са искали да предпазят своите актьори – пошлостта в театъра и днес я намираме уютна, настанила се по родните ни сцени.

Днес имаш време само и единствено да си научиш текста, бързам да направя заключението, че винаги има изключения и те задвижват театъра.

Репертоарният театър е конвейер – разчиташ на това, което си показал, че можеш, така няма риск за театъра, обаче конвенционалният театър е и мястото, където може да усвоиш актьорския занаят с всичките му плюсове и минуси.

В независимите театри положението не е по-различно. Грижата за множеството проблеми извън конкретната работа върху ролята и ограниченият бюджет не позволяват да се навлезе в дълбочина в ролята.

Единственият начин това да стане е по време на следването, в часовете по актьорско майсторство знанието се разкрива малко по малко. Сами в залата с колеги-единомишленици съзряваме за същественото. Пример за специална и „люксовна“ ситуация е средата, която сътворихме по време на проекта „Египетска“: десетина студенти се посветиха на изследването в разгара на лятото – упорито разучаваха йога комбинации, стъпки от бейли денс, упражняваха се върху текста на Корабокрушенеца, ежедневно, повече от два месеца, беше похвално и за което им благодарят.

Като студиращ актьор е особено важно да намериш колеги-съратници и поне един такъв режисьор. Ние, нашето ядро, бяхме доста наивни и глупави, защото това, което прочитаме, това, което ни преподаваха бързахме да пробваме в залата, сами; не, не бяхме отличниците на класа, по-скоро аутсайдери, от нас не се очакваше да даваме нови решения и това ни даваше свобода – да не бързаме и гоним резултата. През „Гара Виктория“ на Пинтър с Деляна Манева се учехме на актьорско майсторство и режисура – репетирахме тази пиеса от шест страници цели две години. Първата ни изява пред публика беше голяма изненада за нас, не повярвахме на реакцията на публиката – все си мислехме: кой ли ще ни хареса (бяхме смешни). Когато обаче играхме пред живия класик – Харолд Пинтър, от неправилно дозиране на напрежение и отпускане, концентрацията ни се занижи много и от средата на представлението изпуснахме публиката, което нашите преподаватели отчетоха като голям провал, а ние – учене на принципа на грешката.

В репертоарния театър, за да се избегне рискът от финансов и репертоарен „провал“, се разчита на това което си показал като потенциал. По думите на доц. Узунов: „Да покажеш средство, различно от общоприетата нагласа, дори и да не ти се отдава така добре, вече си спечелил само с това, че си дръзнал да се отместиш от стандарта“. В нашето училище в дисциплини като технология на формирането и физически театър студентите получават такива средства.

Поставен в ситуацията на наемник в държавния или частния сектор на актьора му се отнема възможността за смяна на натрупаните изразни средства, отнема му се дори и рискът от провал, уви в тази професия пътят не винаги и повече от задължително да е в права посока и само нагоре.

Внушават ти страх от риска, от провала и така те убиват; някак те смаляват и правят приспособим и уплашен. Мислиш единствено и само как да оцеляваш в морето от конкуренция. За да напъха пръста си в пулса на времето и да остане на гребена на експерименталната вълна, актьорът трябва да умее да рискува, да не се страхува, че ще се провали в някоя роля, защото повече от сигурно е, че провалът в една роля ще го изведе до друга, по-успешна роля. Трябва да съумее да „остърже“ от себе си повърхностната суета, да е под светлината на прожектора всяка вечер, защото само така може да бъде припознат като актьор. И тогава от всичките сто роли, които е създал, и една не би била ценна, с принос за театъра в общочовешкия смисъл, колкото и субективен да е критерият, защото не може да надскочи пошлостта, изразена в кривене, показване, гримасничене. В тази професия количеството по-скоро е белег за рутина и обедняване откъм средства.

Ето това е външното за мен, външният начин на игра, на работа върху ролята, външният начин да се ползва текстът.

Другото - то не може да се случва всяка вечер и не е нужно, пътят към него е трънлив, то е като любовта – не ти е дадено за цял живот, но когато се случи – е полет на тялото, духа и душата, преминава през теб и те преобръща, но само и единствено ако имаш смелостта да скочиш в него, да отидеш отвъд текста, отвъд думите, да се оставиш да ти се случи и на сцената, но не само на репетиции, където малко или много си защитен.

Като студент трети курс видях случването, раждането на спектакъла „Лудата на дома“ от нашите мастери – Възкресия Вихрова, Зарко Узунов, Веско Мезеклиев и Жоро Попов – беше неверо-ятно, тичаха към сцената даваха ни задачи, показваха ни, после сядаха в залата и обсъждаха, спореха, смееха се, изследвайки сюрреалното, разтегляйки го по параболата от психологическия реализъм до гротеската и абстрактната изразност.

След година попаднах в такава ситуация в държавния театър, донякъде случайно, в спектакъла „Васа Железна – Майката; Клямзинският продавач“ и имах възможност да работя с един толкова краен и изцяло отдаден на театъра режисьор като Стоян Камбарев, чийто почерк беше свръхреалистичен, а спектакълът – висша школа по Станиславски и Готовски.



„Майката. Васа Железнова“ по Горки, ДТ – Варна

Пространството, заслуга И на сценографа Фичо – Никола Тороманов, беше натоварено с огромна психическа енергия, то се разтегляше и сгъваше от точка до космос в свещения му смисъл. Камбарев наложи стил на актьорска игра, тръгващ от свръхпсихологическия реализъм, при изрисуване вътрешния мир на персонажите до оголване на актьора в чистото движение, достигащо до танцовия театър. Типът на актьорстване беше от психологически към физикален (симбиоза).

„Проектът Васа“ се оказа твърде дебела жила, която ние с Фичо, естествено, продължаваме да копаем. Нейните разклонения са постановъчните ходове на „Три сестри“ и „Бесове“.[Камбарев 67], наравно с това яростно се грижеше за представленията си. Не пропускаше представление на „Майката“. Най-добрият зрител: гледаше спектакъла с радостта и почудата на влизащия за първи път в театъра зрител. Докато репетирахме, не просто живеехме, а тичахме, бяхме заедно от сутрин до вечер, когато не репетирахме – по нощите се карахме и спорехме за истинския театър. Нямах търпение да стане утре, да отида в театъра и да репетираме, репетираме... Стоян беше отворен за предложения, можеше да слуша актьорите и разиграваше всяка добра идея, всяко стойностно предложение, така всички заедно създавахме спектакъла, това ни ангажираше и правеше по-отговорни.

Това се оказа възможно, защото през този период от кариерата си режисьорът изповядваше философията на случайността (малкото, незнайно откъде попаднало камъче, като генератор на основната идея) и беше отворен за нея. По мое мнение в това представление имаше идея за трупa с обединителен център фигурата на режисьора Камбарев, а самото представление се случи, защото в

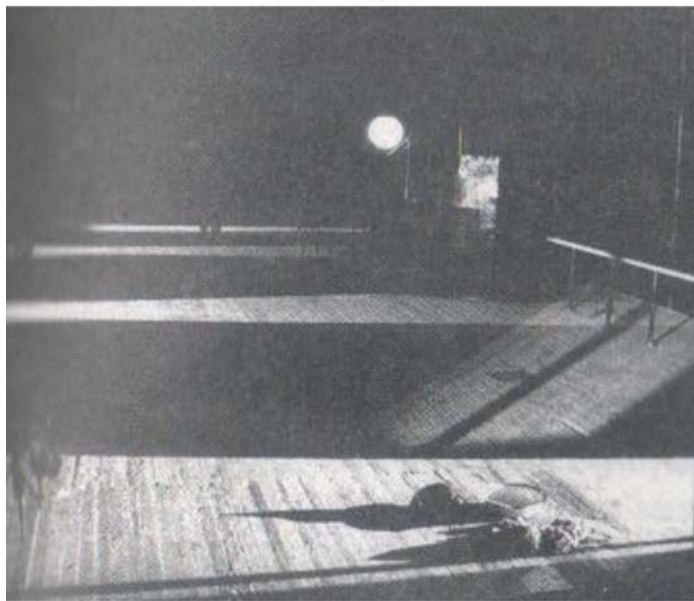
театъра от средата на 90-те и в провинциалната варненската трупа в частност се създаде ситуация за появата му. Стоян Камбаров беше и „най-добрата актриса“ (както сам се наричаше) – веднъж се наложи да замести Пенка Божкова на репетиции, не просто казваше репликите, а беше Майката, без да се движи, седнал в залата, излъчващ силна мотивация и концентрация, насочваше енергията към една вътрешно пластична емоционалност на персонажа и тогава видях неподвижността като форма на движение, за която пише Брук в манифестите си.

В неформален разговор е споделял, че за десет години в русенския му период никой не е написал за него нито ред – положителен или отрицателен, а после като утвърден режисьор в софийските театри разказваше: „Ходя един ден по „Раковски“, гледам надолу към земята и си казвам: ей сега, ей сега ще намеря 20 ст. за една баница...“ Беше изключително жалко и грозно, когато разбраха, че е болен, буквално да го заливат с награди, писания и да го хвалят по един „мъртъв начин“, за да декларират уважение. Той тогава нямаше нужда от това и беше прав да ги ругае, вдигайки стол заплашително с репликите – „Вие не сте на нивото на това, което се случва в театъра, отразявайки го по такъв мъртъв начин“.

Такъв беше Стоян Камбаров, такъв беше и театърът, който създаваше – истински, без грам фалш, вечна му памет.



“Майката. Васа Железнова”
по Горки,
ДТ - Варна



В часовете по актьорско майсторство, като си говорим със студентите, се оказва, че всеки идва с много големи амбиции за себе си в театъра, за всеки това е голямата мечта, знае какво иска да бъде, задава си въпроси, после това някъде изчезва, повлича те рутината...

Не отричам другия вид театър и от него има нужда, хората имат нужда да отидат на театър, за да разходят новата си придобивка – рокля, любовник, съпруг, кола или просто да си починат след офисната работа или подготвят емоционално за вечерта, то тогава са им нужни точно такива представления.

Има нужда и от двата вида театър, за да не бъдеш като....., за да отстояваш себе си.

Това делене на двата театъра не е ново за XXI век, имало го и по времето на Станиславски, Гротовски и Барба, има го днес и утре ще го има, като че ли е проблем вечен, и вече се превръща в проблем – клише сам по-себе си.

Единият вид театър не казва нищо ново, не поставя въпроси, не те докосва или работи по една първосигнална струна; няма и намек за изследване, остава на ниво текст и литература и както казва Гротовски, актьорът си казва с чувство ролята, другият отива далеч зад текста, текстът е повод да преживееш... да кажеш... да изпиташ... и е един вид приключение, пътуване към незримото.

Зависи каква задача си поставяш, каква е крайната ти цел – да стигнеш до зрителя, до сетивата му, до емоцията и разума, душата му или да го накараш за час, час и половина да забрави за себе си и да се похихика малко, за което и си е платил предварително.

ОСТРОВЪТ НА ИЗОБИЛИЕТО pHermitage 1115

(1) Dd.jn Smsjw jor wDA

(2) jb.k HAtj-a mk pH.n.n Xnw

(3) Ssp(w) xrpw

(4) Hw(.w) mnjt HAtt rdjt(j)

(5) Hr tA rdj(w) Hknw dwA(w)

(6) nTr z nb Hr Hpt sn-nw.f

(7) jzwt.n jj.t(j) aD.t(j) nn

- (8) nhw n mSa.n pH.n.n
- (9) pHwj WAwAt znj.n.n
- (10) Znmwt mk r.f n jj.n
- (11) m Htp tA.n pH.n sw
- (12) sDm r.k n.j HAtj-a jnk Swj (m)
- (13) Haw jaj tw jmj
- (14) mw Hr DbA.w.k jx wSb.k
- (15) wSd.t(w).k mdw.k n
- (16) nsw jb.k m a.k wS
- (17) b.k nn njtjt jw r(A) n z
- (18) nHm.f sw jw mdw.
- (19) f dj.f TAm.n.f Hr
- (20) jrr.k m xrt jb.k sw
- (21) rd pw Dd(w).n.k sDd.j rf
- (22) n.k mjtt jrj xpr m-a.j
- (23) Ds.j Sm.kwj r bjA
- (24) n jTj hA.
- (25) kwj r wAD-wr m dp.t
- (26) nt mH 120 m Aw.s mH 40 m sx
- (27) w.s sod 120 jm.s

244

- (28) m stpw n Kmt mA.sn
- (29) pt mA.sn tA mkA
- (30) jb.sn r mA.w sr.
- (31) sn Da n jjt nS
- (32) nj n xprr.f Da pr(.w)

- (33) jw.n m wAD-wr tp-a
- (34) sAH.n tA fA.t(w) TAw
- (35) jr.f wHmj t nwjt
- (36) jm.f n.t mH 8 jn xt HH
- (37) (w)j n.j s(j) aHa.n dp.t
- (38) m(w)t(.tj) ntjw jm.s n sp
- (39) wa jm aHa.n.j rdj.kwj
- (40) r jw jn wAw n wAD-
- (41) wr jr.n.j hrw 3 wa.kwj
- (42) jb.j m sn-nw.j sDr.k
- (43) wj m Xnw n kAp
- (44) n xt onj.n.j Sw
- (45) jt aHa.n dwn.n.j rd.
- (46) wj.j r rx djt.j m r.j
- (47) gm.n.j dAb jA
- (48) rr.t jm jAot nb.t Sps.t
- (49) kAw jm Hna nkwt
- (50) Sspt mj jr.t(w).s rmw
- (51) jm Hna Apdw nn ntt
- (52) nn st m-Xnw.f aHa.n
- (53) ssAj.n.(j) wj rdj.n.j r tA
- (54) n wr Hr a.wj.j Sdj.t.j DA
- (55) sxpr.n.j xt jrj.n.j
- (56) sb-n-sD.t aHa.n sDm.n.j
- (57) xrw orj jb.

- (58) kwj wAw pw
- (59) n wAD-wr xt.w Hr gmgm
- (60) tA Hr mnmn kfA.n.j
- (61) Hr.j gm.n.j HfAw
- (62) pw jw.f m jj.t n(j)-sw
- (63) mH 30 xbswt.f wr.s
- (64) r mH 2 Haw.f zxrw
- (65) m nbw jnj.fj m xsbd
- (66) mAa ark(.w) sw r-xnt
- (67) jw wp.n.f r.f r.j
- (68) jw.f Hr Xt.j m bAH.f
- (69) Dd.n.f n.j n-m jn tw sp-2 nDsw
- (70) n-m jn tw jr wdf.
- (71) k m Dd n.j jn tw r jw pn
- (72) rdj.j rx.k tw jw.k m ss
- (73) xpr.t(j) m ntj n mAA.t(w).f jw md
- (74) w.k n.j nn wj Hr sDm
- (75) st jw.j m-bAH.k
- (76) xm.n (.j) wj aHa.n rdj.f wj
- (77) m r.f jTj.f wj r st.f
- (78) nt snDm wAH.
- (79) f wj nn dmjt.j wD
- (80) A.kwj nn jtt jm.j
- (81) jw wp.n.f r.f r.j jw.j
- (82) Hr Xt.j m-bAH.f
- (83) aHa.n Dd.n.f n.j n-m jn tw sp 2

- (84) nDsw n-m jn tw r jw pn
(85) n wAD-wr ntj gs(.wj).fj m nw
(86) j aHa.n.wSb.n.j
(87) n.f st awj.j xAm
246
(88) m-bAH.f Dd.j n.f
(89) jnk pw hA.kwj
(90) r bjA m wpwt
(91) jTj m dpt nt
(92) mH 120 m Aw.s mH 40 m sxw.
(93) s sod 120 jm.s
(94) m stpw n Kmt.
(95) mA.sn pr mA.sn tA
(96) makA jb.sn r mA
(97) w sr.sn Da
(98) n jjt.f nSnj n xpvt.f
(99) wa jm nb makA jb.f
(100) nxt a.f r snnw.f nn
(101) wxA m-Hr jb.sn Da
(102) pr(.w) jw.n m wAD-wr
(103) tp-a sAH.n tA fAjt(.w)
(104) TAw jr.f wHmjt nwjt
(105) jm.f nt mH 8 jn xt HH(w)j
(106) n.j s(j) aHa.n dpt mwt.t(j)
(107) ntjw jm.s n spj wa jm
(108) Hr-xw.j mk wj r-gs.k

(109) aHa.n(.j) jn.kwj r jw pn

(110) jn wAw n wAD-wr

(111) Dd.jn.f n.j m snD m sp 2

(112) nDs m Atw Hr.k

(113) pH.n.f wj mk nTr rdj.n.f

(114) anx.k jn.n.f tw r jw pn n kA

(115) nn ntt nn st m-Xnw.f

(116) jw.f mH(.w) Xr nfrwt nb(w)t

(117) mk tw r jrt Abd Hr

247

(118) Abd r kmt .k Abd 4

(119) m-Xnw n jw pn jw

(120) dpt r jjt m Xnw

(121) so dw jm.s rx(.w) n.k

(122) Sm.k Hna.sn r Xnw

(123) m(w)t.k m njwt.k

(124) rS.wj sDd dpt.n.f sn(w) xt mr(t)

(125). . . sDd.j r.f n.k mjtt jrj xprw m jw pn

(126) wn.j jm.f Hna snw.j Xrdw

(127) m-oAb.sn km.n.n HfAw 75 m

(128) msw.j Hna snw.j nn sxA.j n.k

(129) sAt ktt jnj.t(w) n.j m sSA aHa.n sbA

(130) hA.w pr.n nA m xt m a.f xpr.n r.s nn wj Hna(.sn)

(131) Am.n.j nn wj m Hr(j)-jb.sn aHa.n.j m(w)t.kwj n.sn gm.n.j

(132) st m XAjt wat jr on n.k dAjr jb.k

(133) mH.k onj.k m Xrdw.k sn.k

- (134) Hmt.k mA.k pr.k nfr st r xt nb.t
- (135) pH.k Xnw wn.k jm.f
- (136) m-kAb n snw.k wn.k r.f wn.k r.f
- (137) dmA.kwj Hr xt.j dmj.n.j
- (138) sAtw m bAH.f Dd.j r.f n.f
- (139) sDd.j bAw.k n jTj dj.j sSA.f
- (140) m aA.k dj.j jnj.t(w) n.k jbj Hknw
- (141) jwdnb XsAjt snTr n gsw-prw
- (142) sHtp.w nTr nb jm.f sDd.j r.f xprwt
- (143) Hr.j m mAt n.j m bAw.f dwA.tw-nTr n.k
- (144) m njwt xft-Hr onbt tA r Dr.f sft.j
- (145) n.k kAw m sb n sDt wSn.n.j n.k
- (146) Apdw dj.j jnj.t(w) n.k Haw Atpw
- (147) Xr Spssw nb(w) n kmt mj jrtr n nTr mrr

248

- (148) r(m)T m tA wA n rx sw r(m)T
- (149) aHa.n sbt.n.f jm.j m nn Dd(w).n.j m nf m jb.f
- (150) Dd.f n.j n wr n.k antjw xprr(j) [m?] nb ntr snTr
- (151) jnk js HoA Pwnt antjw n.j jm(j) sw
- (152) Hknw pf Dd(w).n.k jnj.t.f bw pw wr n jw pn
- (153). . . xpr js jwd.k tw r st tn n sp
- (154) mA.k jw pn xpr(.w) m nwj aHa.n dpt tf
- (155) jj.t(j) mj srt.n.f xnt aHa.n.j Sm.kwj
- (156) rdj.n.(j) wj Hr xt oA sjA.n.j ntjw m-Xnw.s
- (157) aHa.n.(j) Sm.kwj r smjt st gm.n.j sw rx(w) st
- (158) aHa.n Dd.n.f n.j snb.t(j) sp 2 nDs r pr(w).k mA.k

- (159) Xrdw.k jmj rn.j nfr(w) m njwt.k mk Xrt.j
- (160) pw jm.k
- (161) aHa.n rdj.n(j) wj Hr Xt.j awj xAm(.w) m-bAH.f
- (162) aHa.n rdj n.f n.j sbt m antjw Hknw jwdnb
- (163) XsAjt tjSps Saasx msdmt sdw
- (164) nw mmj mrrjt aAt nt snTr nDhjt
- (165) nt Abw Tsmw gwfw kjw Spss nb nfr
- (166) aHa.n Atp n.j st r dpr tn xpr.n rdj.t(j) wj Hr Xt.j
- (167) r dwA n.f nTr aHa.n Dd.n.f n.j mk tw r spr r Xnw
- (168) n Abd 2 mH.k onj.k m Xrdw.k rnpj.k
- (169) m Xnw orst.k aHa.n(j) hA.kwj r mrjt
- (170) m-hAw dpt tn aHa.n.j Hr jAS n mSa
- (171) ntj m dpt tn rdj.n.j Hknw Hr mrjt n nb n jw pn
- (172) ntjw jm.s r mjtt jrj nat pw jr(w).n. m xdj
- (173) r Xnw n jTj spr.n.n r Xnw
- (174) Hr Abd 2 mj Dd.t n.f nb.t aHa.n(j) ao.kwj Hr jTj
- (175) ms.n.j n.f jnw pn jn(w).n.j m Xnw n jw pn
- (176) aHa.n dwA.n.f n.j nTr xft Hr onbt tA r Dr.f
- (177) aHa.n(j) rdj.kwj r Smsjw
- 249
- (178) sAH.kwj m (179) tp 200
- (179). . . mA wj r sA sAH.j tA
- (180) r -sA
- (181) mA.j dpt.nj sDm r.k [n].
- (182) j mk nfr sDm n rmT
- (183)... aHa.n Dd.n.f n.j m jr jor

(184) xnmsj jn m rdjt mw

(185) n Apd HD tA n sft.

(186) f dwAw jw.f pw Hat.f

(187) r pHwj.fj mj gmjt m sS

(188) m sS sS jor n Dbaw.f

(189) jmnj sA jmnaA anx(w) wDA(w) snb(w)

pHermitage 1115

ОСТРОВЪТ НА ИЗОБИЛИЕТО pHermitage 1115

превод проф. Сергей Игнатов

И тогава казал опитният шемсиу: "Успокой сърцето си, хатиа! Ето! Достигнахме столицата! Взет е дървеният чук. Набива се пристанищният кол. Носовото въже е прехвърлено на брега. Отдава се възхвала, прославя се богът. Всеки е в обятията на този до него. Екипажът ни се завръща невредим. Без загуба във войската ни. Достигнахме северните предели на Вават, след като отминахме остров Сенмут. И ето ни! Завръщаме се в мир!

Достигнахме земята си! Послушай ме, хатиа!

Не преувеличавам. (букв. Аз съм пуст (в качеството) на (пре)увеличаване.)

Умий се. (вм. Очисти се ритуално.)

Облей пръстите си с вода! (букв. Дай вода на пръстите си!)

Отговаряй, когато бъдеш запитан!

Говори на царя! И нека сърцето ти - иб - да бъде с теб.

Отговаряй без запъване!

Устата спасява човека.

Речта му дава възможност да му закрият лицето (вм. да гледат на деянията му през пръсти).

Постъпвай според желанието на сърцето си. Уморително е това говорене с теб.

Ще ти разкажа подобна (история) случила се с мен самия. Отправих се към рудника на господаря.

Спуснах се към Великата зеленина в кораб дълъг 120 лакти и широк 40 лакти; 120 моряци бяха в него - най-подбраните от Кеме. Виждали бяха небе, Виждали бяха земя.

Сърцата им бяха по-храбри от (сърцата) на лъвовете. Умееха да предсказват бурята, преди да прогърми, и опасността, преди да се появи.

Бурята излезе, докато бяхме в морето, преди да докоснем земя. Вдигна се вятър.

Буреносният вятър се повтори (букв. Направи той повторение). Вълната в него (беше) 8 лакти.

Беше мачтата, която ми я (го) проби.

И тогава корабът потъна. (букв.) Умря.)

Тези, които са в кораба (букв. В него) - няма нито един там.

И тогава бях даден на остров от вълна на Великата зеленина. Направих аз 3 дни, бидейки един (сам). Сърцето ми - иб - беше в качеството на мой събрат (втори). 1. Спях в дървената колиба (?)/каюта. (вар. 1)/2. Спях сврян в храстите. (вар. 2)

Прегърнах сянката.

И тогава протегнах краката си, за да узная [какво бих могъл] да сложа в устата си.

Намерих смокини и грозде там и всякакви превъзходни зеленчуци. Плодовете и смокинята кау и некут, краставици сякаш култивирани. Риба имаше там и птици. И нямаше такова нещо, което да не съществуваше там.

И ето, наситих се. Оставих на земята многото което (бях събрал) в ръцете си.

Извадих (?) огнивото. Сътворих огън. Принесох на боговете огнена жертва.

И тогава чух гласа на гръмотевична буря.

Помислих, че това е морска вълна. Дърветата се трошаха, земята се тресеше.

Открих лицето си. Намерих аз (=видях), че това е змей, който вървеше (=идваше) (към мен). Той беше 30 лакти. Брадата му беше повече от 2 лакътя. Тялото му беше от злато, а веждите му от истински лазурит. Извисяваше се той напред.

И отвори той свята паст към мен, а аз бях проснат по корем пред него. Каза ми той: "Кой те донесе, кой те донесе, неджес? Кой те донесе? Ако се забавиш да ми кажеш кой те донесе на този остров, ще направя така да узнаеш себе си като пепел, ще се превърнеш в нещо, което не се вижда".

"Говориш ми ти. Не чувам аз нищо, докато аз съм пред теб, (защото) не зная аз себе си (=не се помня от страх).

И тогава той ме постави в устата си и ме занесе в мястото на своя отдах. Той ме остави (на земята) без да ме докосне. Аз бях цял и нищо от мен не беше повредено (отстранено = откъснато).

И тогава отвори той своята паст към мен, а аз бях проснат по корем пред него. И тогава ми каза той: "Кой те донесе, кой те донесе, неджес, който те донесе на този остров на Великата зеленина, чиито две страни са във вълните?"

И тогава му отговорих аз и ръцете ми бяха (почтително) свити пред него.

Казах му аз: Аз съм този, когото изпратиха по повеля на господаря към рудника с кораб, дълъг сто и двадесет лакти и широк четирийсет. Сто и двайсет моряци бяха в него - най-подбраните от Кеме. Виждали бяха небе, виждали бяха земя, а сърцата им - по-храбри от лъвските! Предсказвах бурята, преди да прогърми, предсказвах опасността, преди да се появи. Всички бяха с храбри сърца, а един от друг - с по-яки десници. Нямаше неопитни сред тях! Бурята излезе, докато бяхме в морето, преди да докоснем земя. Вдигна се вятър, повтори се той с вълна от осем лакти в него. Мачтата се сгромоляса и проби кораба. И тогава корабът умря (потъна). От тези, които бяха на него, не остана (не оживя) нито един, освен мен. И ето, аз съм пред теб.

И тогава бях донесен на този остров от вълна (прибоя) на Великата зеленина. И тогава ми каза той: "Не се страхувай, не се страхувай неджес, не закривай лицето си. Стигнал си до мен. Ето, подарил ти е бог живота! Донесъл те е той до този остров на Ка. Няма такова нещо, което да не съществува в него. Препълнен е с добри неща всякакви".

Виж, ще прекараш месец след месец, докато се изпълнят четири месеца на този остров. И тогава ще дойде кораб от столицата. Моряците му са ти познати. Ще се отправиш с тях към столицата. Ще умреш в своя град!

О, колко е приятно да разказваш за това какво си вкусил (=преживял), когато лошото (трудното) е отминало.

Ще ти разкажа подобна история, случила се с мен на този остров. Бях аз в него заедно с братята и сестрите си и децата сред тях. Бяхме 75 змея, малките деца заедно с братята ми и сестрите ми. Няма да ти споменавам за малката си дъщеря, донесена ми след молитва.

И тогава се спусна звезда и влязоха те в огнената й ръка. Ето това се случи. Аз не изгорях, защото не бях сред тях. И тогава умрях заради тях, когато ги намерих като една камара трупове.

Ако бъдеш смел, контролирай желанията си (=сърцето си). Ще напълниш обятията си със своите деца, ще целунеш жена си, ще видиш (отново) дома си; няма нищо по-прекрасно от това. Ще стигнеш до дома си, в който си живял сред братята и сестрите си".

Тъй, проснат по корем, докоснах земята (с чело) пред него и му казах: "Ще разкажа на господаря за твоето могъщество, ще направя така, че да узнае за твоето Величие. Ще заповядам да ти доставят иби (миро), хекену, иуденет, хесайт и умиротворяващ боговете храмов тамян. Ще разкажа какво ми се случи, какво видях благодарение на твоето величие. Ще разкажа за това, което се случи, при което лицето ми беше в това, което видях благодарение на твоето величие. Ще бъдеш прославен пред Кенбета на земята ни чак до нейните предели. Ще заколя за теб бикове в качеството на огнена жертва, след като съм извил шиите на птиците за теб. Ще направя така, че да ти доставят кораби, натоварени с най-големите драгоценности на Кеме, така както се полага на бога, обичащ хората от далечна страна, неведома на смъртните".

И тогава той се надсмя над мен заради казаното от мен в качеството на глупост (= неистина, нещо, което е неизпълнимо) съгласно сърцето му.

И тогава ми каза той: "Мирото не е много при теб, независимо, че си притежател на тамян.

Именно аз съм владетелят на Пунт; мирото принадлежи на мен!

Това хекену, за което каза, че ще ми бъде доставено, много е то на този остров.

Ето, ще се случи, (че) ти ще се разделиш с това място и ти никога не ще видиш този остров, (защото) той ще се превърне във вълни".

И тогава рози кораб пристигна подобно (= точно по същия начин) на предсказаното от него преди.

И тогава отправих се аз.

Дадох аз себе си на високо дърво.

Познах тези, които бяха вътре в него.

И тогава, отправих се аз, за да докладвам това.

Намерих го знаещ това.

И тогава ми каза той:

"Бъди здрав, бъди благополучен неджес (на път) към своя дом!

Ще видиш ти децата си!

Направи името ми nṯw в твоя град!

Ето, това е искането ми от теб!"

И тогава се проснах по корем, ръцете ми бяха (молитвено) свити пред него.

И тогава ми даде той товар (за кораба) в качеството на миро, хекену, иуденеб, шасех, черен грим за очи, опашки на жирафи, голямо количество тамян, слонова кост, ловни кучета, малки маймуни, павиани и всякакви скъпоценни неща.

И тогава натоварих това на този кораб!

И се случи след това, когато аз бях проснат по корем, за да му благодаря, когато той ми каза:

"Ето, ще стигнеш столицата (= ще се завърнеш у дома) за 2 месеца.

Ще напълниш обятията си със своите деца.

Ще се подмладиш в столицата (=у дома) и ще бъдеш погребан".

Тогава се спуснах към брега, там където се намираше този кораб.

И тогава повиках войската, която беше на този кораб.

От брега отдадох възхвала на владетеля на този остров: тези които бяха на кораба сториха същото.

Отплавахме на север към Резиденцията на господаря. Достигнахме Резиденцията за два месеца, подобно на всичко казано от него.

И тогава влязох пред господаря.

Принесох му даровете, които доставих от вътрешността на този остров. И тогава той възхвали бога за мен (отдаде ми възхвала) пред кенбета на земята ни чак до нейните предели. И тогава ме издигнаха в Шемсиу. И ми бяха дарени 200 глави.

Виж ме сега, след като докоснах земя, след всичко, което видях и изпитах.

Послушай ме!

Наистина е добре са се вслушваш в хората.

И тогава той ми каза.

"Не постъпвай хитроумно, друже мой!

Нима дават вода на гъската, преди земята да се озари, когато ще я заколят с настъпването на утрото".

Доведено е това от начало до край съгласно намереното написано в писанието на писаря, който е изкусен със своите пръсти, Амено, синът на Амени - жив, невредим, здрав!

ОСТРОВЪТ НА ИЗОБИЛИЕТО

pHermitage 1115

превод проф. Сергей Игнатов

транслитерация Антоанета Петрова

1.2/3джд ин шемсиу икер – И тогава опитният Шемсу казал.

1.3/3уджа 2.1/2 иб-ка хатиа – Успокой сърцето си хатия.

2.2/2.мек пех ен ен хену – Ето!Достигнахме столицата!

3.шесепу херепу – Взет е дървеният чук.

4.1/2.хуу менит – Набива се пристанищния кол.

4.2/2. хатет редити51/2 хер та – Носовото въже е прехвърлено на брега.

5.2/2. редиу хекену дуау 61/2 нечер – Отдава се възхвала, прославя се богът.

6.2/2.зенеб хер хепет сен ну еф – Всеки е в обятията на този до него.

7.1/2 изут ен ии ти аджа ти – Екипажът ни се завръща невредим

7.2/2 нен неху ен меша ен – Без загуби е войската ни.

8 .2/2 пех ен ен - Достигнахме северните предели

9.пехуи Уа Уат зени ен ен – на Вават, след като отминахме

10.1/2 Зенемут – отров Сенмут

10.2/2 мек реф ен ии ен – И ето ни! Завръщаме се в мир!

11. ем хетеп та ен пех ен су – Достигнахме земята си!

12.1/2 седжем ер ка ени хатиа – Послушай ме Хатия!

12.2/2 инек суим 13.1/2 хау – Аз съм пуст в качеството на преувеличение.

13.2/2 иаи ту – Очисти се ритуално

13.3/3 ими 14.1/2 му хер джаба ука – Дай вода на пръстите си.

14.2/2 их ушеб ка - Отговаряй когато бъдеш запитан

15.ушед ту ка меду ка ен – Говори на царя! И нека

16.2/2 несу иб-ка ма ка - сърцето ти иб да бъде с теб

16.3/3 уша 17.1/2бек нен нитит – Отговаряй без запъване.

17.2/3иу ра нез 18.1/2 нехем еф су – Устата спасява човека.

18.2/2 иу меду - Речта му дава възможност

19.еф джи еф таменеф хер – да му закрият лицето

20.2/3ирер ка ем херет иб-ка. – Постъпвай според желанието на сърцето си.

20.3/3 су 21.1/2редж пу джеду ен ка – Уморително е това говорене с теб.

21.2/2 седжед и реф - ще ти разкажа подобна история

22. нек митет ири хепер ма и – случила се с мен

23.1/2 джес и - самия

23.2/2шем куи ер биа 24.1/2 – нити- Отправих се към рудника на господаря.

24.2/2 ха - Спуснахме се

25. куи ер уадж ур ем депет – към Великата зеленина в кораб

26. нет мех 120 ем ау ес мех 40 ем сех – дълъг 120 лакти и широк 40 лакти

27. ус секед 120 им ес – 120 моряци бяха в него

28.2/3 ем сетепу ен Кемет – най- избраните от Кеме.

28.3/3 ма сен - Виждали бяха небе.

29. рет ма сен та мека - Виждали бяха земя.

30.2/3 иб сен ер мау – Сърцата им бяха по-храбри /от сърцата/ на лъвовете

30.3/3 сер – Умееха

31. сен джа ен нитит неш -да предсказват бурята преди да прогърми

32.1/2 ни ен хеперет еф. – и опасността преди да се появи.

32.2/3 джа пер у - Бурята излезе докато бяхме в морето

33. иу ен ем уадж –ур тер-а - преди да докоснем

34.1/2 сах ен та - земя

34.2/3 фат/у/ тау - Вдигна се вятър.

35. ир еф ухемит нуит – Буреносният вятър направи повторение.

36.2/3 им еф нет мех 8 - Вълната в него беше 8 лакти

36.3/3 ин хет хех – Беше мачтата,

37.1/2 уи ни си – която ми го проби

37.2/2 аха ен депет - И тогава

38.1/2 мут ти - корабът умря.

38.2/2 нетиу им ес ен сеп – Тези, които са в кораба

39.1/2уа им – няма нито един там.

39.2/2 аха ени реди. куи – И тогава бях даден на остров

40. ер иу ин уау ен уадж - от вълна на великата

41.1/2 ур зеленина

41.2/2 ирени херу а уа куи – Направих аз три дни, бидейки един.

42.2/3 иби ем сен-нуи – Сърцето ми иб беше в качеството ми на мой събрат.

42.3/3 седжер ка - спях

43 иу ем хену ен кап 44.1/2 ен хет – сврян в храстите

44..2/3гени ени ен су 45.1/2 ит – Прегърнах сянката.

45.1/2 аха ен дун ени ред – И тогава протегнах краката си да узная

46 уи ир рех дити мери – какво бих могъл да сложа в устата си.

47.ГЕМЕНИ ДЖАБ ИА – Намерих смокини и грозде там

48.РЕРЕТ ИМ ИАКЕТ НЕБЕТ ШЕПЕСЕТ – и всякакви превъзходни зеленчуци

49.КАУ ИМ ХЕНА НЕКУТ – Плодовете и смокинята кау и некут

50ШЕСЕПЕТ МИ ИРЕТУ ЕС РЕМУ-краставици сякаш култивирани

51.ИМ ХЕНА АПЕДУ НЕН НЕТЕТ-Риба имаше там и птици

52.2/3НЕН СЕТ МЕХЕНУ ЕФ- И нямаше такова неща, което да не съществува там.

52.3/3 АХА ЕН – И ето

53. СЕСАИНИ УИ РЕДИНИ ЕР ТА –наситих се.Оставих на земята

54.2/3 ЕН УР ХЕРА УИИ- многото, което бях събрал в ръцете си.

543/3 ШЕДИТИ ДЖА –Извадих

55.СЕХЕПЕР ЕНИ ХЕТ ИРИ ЕНИ – огнивото, сътворих огън

56.1/2СЕБ ЕН СЕДЕТ-

56.2/3 АХА ЕН СЕДЖЕМЕН И – и тогава чух гласа

571/2 ХЕРУ КЕРИ- на гръмотевична буря

58.2/3 ИБ 58.КУИ УАУ ПУ- Помислих, че това е морска вълна.

59. ЕН УАДЖ УР ХЕТ У ХЕР ГЕМ ГЕМ- Дърветата се трошаха

601/2 ТА ХЕР МЕНЕМЕМ. – земята се тресеше.

60.2/3 КЕФА ЕНИ – Открих лицето си

61.ХЕРИ ГЕМЕНИ ХЕФАУ – Намерих, че това е змей

- 62.ПУ ИУ ЕФ ЕМ ИИТ ЕНИ СУ – който идваше към мен
- 63.МЕХ 30 ХЕБЕСУТ ЕФ УР ЕС- Той беше 30лакти. Брадата му
- 64.ЕР МЕХ 2 ХАУ ЕФ ЗЕХЕРУ – беше повече от 2 лакътя, тялото му беше от злато
- 65.ЕМ НЕБУ ИНИ ФИ ЕМ ХЕСЕБЕД- а веждите от истински лазурит
- 66.МАО ЕРЕКУ СУ РЕХЕНЕТ- Извисяваше се той напред.
- 67.ИУ УПЕН ЕФ РЕФ РИ –И той отвори своята паст към мен
- 68.ИУ ЕФ ХЕР ХЕТИ ЕМ ВАХ ЕФ- а аз бях проснат по корем пред него
69. ДЖЕД ИН ЕФ ЕНИ НЕМ ИН ТУ СЕП 2 НЕДЖЕСУ – Каза ми той :Кой те донесе, кой те донесе, неджес?
- 70.НЕМ ИН ТУ ИР УДЕФ – Ако се забавиш да ми кажеш
- 71 КА ЕМ ДЖЕД ЕНИ ИН ТУ ЕР ИУ ПЕН – кой те донесе на този остров, ще направя така
- 72.РЕДИИ РЕХ КА ТУ ИУ КА ЕМ СЕС – да узнаеш себе си като пепел
- 73.1/3 ХЕПЕРЕТИ ЕМ НЕТИ ЕН МАА ТУ ЕФ – ще се превърнеш в нещо, което не се вижда.
- 73.2/3 иу мед – говориш
- 74.ука ени нен уи хер седжем – ми ти .Не чувам аз нищо докато
- 75.сет иуи ем бах ка – аз съм пред теб, защото не зная аз себе си(не се помня от страх)
- 76.1/2 хемени уи-(не се помня от страх)
- 76.2/2 АХА ЕН РЕДИ ЕФ УИ – и ТОГАВА ТОЙ МЕ ПОСТАВИ В УСТАТА СИ
- 77.ЕМ РЕФ ИТИ ЕФ УИ ЕР СЕТЕФ – и ме занесе в мястото за своя отдих
- 78.НЕТ СЕНЕДЖЕМ УАХ – той ме постави на земята без да ме докосне
- 79.ЕФ УИ НЕН ДЕМИТ И УДЖА –Аз бях цял и нищо от мене
80. АКУИ НЕН ИТЕТ ИМИ – не беше отстранено.
- 81.ИУ УПЕН ЕФ ЕРЕФ ЕРИ ИУИ – И тогава той отвори своята паст към мен
- 82.ХЕР ХЕТИ ЕМ ВАХ ЕФ – аз бях проснат по корем пред него
- 83.АХА ЕН ДЖЕД ЕН ЕФ ЕНИ НЕМ ИН ТУ СЕП 2 – Кой те донесе кой те донесе
- 84.НЕДЖЕСУ НЕМ ИН ТУ ЕР ИУ ПЕН – неджес, кой те донесе на този остров

85.ЕН УАДЖ – УР НЕТИ ГЕСУИ ФИ ЕМ НУ 86.И – на Великата зеленина,чиито две страни са във вълните.

86. АХА ЕН УШЕБ ЕНИ – И тогава му отговорих аз и ръцете ми

87. НЕФ СЕТ АУИИ ХАМ – бяха почтително

88.1/2 ЕМ БАХ ЕФ – свити към него

88.2/2 ДЖЕДИ НЕФ – Казах му аз.

89.ИНЕК ПУ ХА КУИ – Аз съм този, когото изпратиха

90.ЕР ВИА ЕМ УПУТ по повеля на господаря

91. ИТИ ЕМ ДЕПЕТ НЕТ- С кораб дълъг

92-МЕХ 120 ЕМ АУЕС МЕХ 40 ЕМ СЕХУ –дълъг 120 лакти и широк 40 лакти

93. ЕС СЕКЕД 120 ИМЕС- 120 моряци бяха в него

94.ЕМ СЕТЕПУ ЕН КЕМЕТ- най-добрите от Кеме

95.МА СЕН ПЕР МА СЕН ТА- виждали бяха небе, виждали бяха земя

96.МАКА ИБ СЕН ЕР МА – сърцата им бяха по храбри от лъвските

97.У СЕР СЕН ДЖА –предсказваха бурята,

98. ЕН ИИТ ЕФ НЕШЕНИ ЕН ХЕПЕРЕТ ЕФ- преди да прогърми, предсказваха

99.УА ИМ НЕБ МАКА ИБ ЕФ- опасността преди да се появи

100.НЕХЕТ АЕФЕР СЕНЕМУ ЕФ НЕН-всички бяха с храбри сърца , а един от друг с по яки десници

101 УХА ЕМ ХЕР ИБ СЕН ДЖА- нямаше неопитни сред тях

102 ПЕРУ ИУЕН ЕМ УАДЖ- УР- бурята излезе докато бяхме в морето

103 ТЕП-А САХЕН ТА ФАИТ У – преди да докоснем земя

104.ТАУ ИРЕФ УХЕМИТ НУИТ-вдигна се вятър, повтори се той

105. ИМЕФ НЕТ МЕХ 8 ИН ХЕТ ХЕХУИ- с вълна от 8 лакти в него

106. ЕНИ СИ АХА ЕН ДЕПЕТ МУТЕТ И- мачтата се сгромоляса и проби кораба.тогава кораба умря

107. НЕТИУ ИМ ЕС ЕН СЕПИ УА ИМ- от тези който бяха на него

108.ХЕР ХУ И МЕК УИ ЕР ГЕСЕК-не оживя нети един, освен мен.и ето аз съм пред теб.

- 109.АХА ЕНИ ИН КУИ ЕР УИУ ПЕН- и тогава бях донесен, на този остров
- 110.ИН УАУ ЕН УАДЖ- УР- от вълна на великата зеленина
- 111.ДЖЕД ИН ЕФ ЕНИ ЕМ СЕНЕДЖ ЕМ СЕП 2- и тогава ми каза той: не се страхувай, не се страхувай
- 112.НЕДЖЕС ЕМ АТУ ХЕРЕК- неджес, не закривай лицето си.
- 113.ПЕХЕНЕФ УИ МЕК НЕЧЕР РЕДИ ЕН ЕФ- стигнал си до мен. Ето, подарил ти е бог живота.
- 114.АНЕХ КА ИНЕН ЕФ ТУ ЕР ИУ ПЕН ЕН КА- донесъл те е на този остров на Ка
- 115.НЕН НЕТЕТ НЕН СЕТ ЕМ ХЕНУ ЕФ- няма такова нещо, което да не съществува в него.
- 116.ИУ ЕФ МЕХУ ХЕР НЕФЕРУТ НЕБУТ- препълнен е с добри неща всякакви.
- 117.МЕК ТУ ЕР ИРЕТ АБЕД ХЕР- Виж ще прекараш месец след
- 118.АБЕД ЕР КЕМЕТ КА АБЕД 4- месец, докато не се изпълнят 4 месеца
- 119.ЕМ ХЕНУ ЕН ИУ ПЕН ИУ- на този остров.И тогава ще дойде
- 120.ДЕПЕТ ЕР ИИТ ЕМ ХЕНУ- кораб от столицата. Моряците му са
- 121.СЕК ДУ ИМЕС РЕХУ НЕК-ти познати. Ще се отправиш с тях
- 122.ШЕМЕК ХЕНА СЕН ЕР ХЕНУ- към столицата. Ще умреш в своя
- 123.МУТЕК ЕМ НИУТ КА- град. О, колко е приятно да разказваш за
124. РЕШ УИ СЕДЖЕД ДЕПЕТ ЕНЕФ СЕНУ ХЕТ МЕРЕТ - това какво си вкусил, когато лошото е отминало.
- 125.СЕДЖЕД И РЕФ НЕК МИТЕТ ИРИ ХЕРЕПУ ЕМ ИУ ПЕН-Ще ти разкажа подобна история случила се с мен на този остров.
- 126.УНИ ИМЕФ ХЕНА СЕНУИ ХЕРЕДУ - Бях аз в него заедно с братята и сестрите си
- 127.ЕМ-ДЖАБ СЕН КЕМ ЕН ЕН ХЕФАУ 75 ЕМ –и децата сред тях. Бяхме 75 змея, малките деца
- 128.МЕСУ И ХЕНА СЕНУИ НЕН СЕХАИ НЕК- заедно с братята и сестрите ми. Няма да ти споменавам
- 129.САТ КЕТЕТ ИНИТУ ЕНИ ЕМ СЕША АХА ЕН СЕБА- за малката ми дъщеря, донесена ми след молитва.И тогава
- 130.ХАУ ПЕР ЕН НА ЕМ ХЕТ МА ЕФ ХЕПЕРЕН ЕР СА НЕН УИ ХЕНА (СЕН) - се спусна звезда и влязоха те в огнената й ръка.Ето това се случи.

131.АМЕНИ НЕН УИ ЕМ ХЕРИ-ИБ СЕН АХА ЕНИ МУТ КУИ НЕСЕН ГЕМЕНИ - Аз не изгорях защото не бях с тях и тогава умрях заради тях, когато ги намерих

132.1/2СЕТ ЕМ ХАИТ УАТ- като една камара трупове.

132.2/2ИР ГЕН НЕКДАИР ИБЕК – Ако бъдеш смел, контролирай желанията си

133. МЕХЕК ГЕНИ КА ЕМ ХЕРЕДУ КА СЕНЕК- ще напълниш обятията си със своите деца, ще целунеш жена си

134. ХЕМЕТ КА МАК ПЕР КА НЕФЕР СЕТ ЕР ХЕТ НЕБЕТ- ще видиш отново дома си, няма нищо по-прекрасно от това

135.ПЕХЕК ХЕНУ МЕНЕК ИМЕФ- ще стигнеш дома си

136.ЕМ КАБ ЕН СЕНУ КА УНЕК РЕФ УНЕК РЕФ- в който си живял с братята и сестрите си.

137.ДЕМА КУИ ХЕР ХЕТИ ДЕМИНИ-ТЪЙ ПРОСНАТ ПО КОРЕМ, ДОКОСНАХ ЗЕМЯТА С ЧЕЛО пред него

138.САТУ ЕМ БАХ ЕФ ДЖЕДИ РЕФ НЕФ- и му казах: ще разкажа на господаря за твоето могъщество, ще направя така

139.СЕДЖЕД И БАУ КА ЕН ИЧИ ДИИ СЕШАУ ЕФ- че да узнае за твоето величие

140.МАОК ДИИ ИНИ ТУ НЕК ИБИ ХЕКЕНУ – ще заповядам да ти доставят миби (миро) , хекау

141.ИУДЕНЕБ ХЕСАИТ СЕНЕЧЕР ЕН ГЕСУ-ПЕРУ- иуденеб, хесаит и умиротворяващ

142.СЕХЕТЕП У НЕЧЕР НЕБ ИМЕФ СЕДЖЕД И РЕФ ХЕПЕРУТ – боговете храмов тамян.ще разкажа какво ми се случи

143.ХЕРИ ЕМ МАТ ЕНИ БАУ ЕФ ДУА ТУ – НЕЧЕР НЕК- какво видях благодарение на твоето величие

144.ЕМ НИУТ ХЕФЕТ-ХЕР КЕНЕВЕТ ТА ЕР ДЖЕРЕФ СЕФЕТ.И- ще бъдеш прославен пред Кенбета на земята чак до нейните предели.

145.НЕК КАУ ЕМ СЕБ ЕН СЕДЖЕТ УШЕНЕНИ НЕК- ще заколя за теб бикове в качеството на огнена жертва

146.АПЕДУ ДИИ ИНИ ТУ НЕК ХАУ АТЕПУ- след като съм извил шиите на птиците за теб

147.ХЕР ШЕПЕСЕСУ НЕБУ ЕН КЕМЕТ ЕМИ ИРЕРЕТ ЕН НЕЧЕР МЕРЕР- ще направя така, че да ти доставят кораби, с най-големите ценности на Кеме, тъй както се полага на бога обичаш

148.РЕМЕЧ ЕМ ТА УА ЕН РЕХ СУ РЕМЕЧ- хората от далечна, страна невеста за смъртните

149. АХА ЕН СЕБЕТ ЕНЕФ ИМИ ЕМ НЕН ДЖЕДУ ЕНИ ЕМ НЕФ ЕМ ИБ ЕФ – И тогава той се изсмя над мен заради казаното от мен в качеството на глупост съгласно сърцето му.

150.ДЖЕДЕФ ЕНИ ЕН УР НЕК АНТИУ ХЕПЕРЕТ/И/ НЕБ НЕЧЕР СЕНЕЧЕР- И тогава ми каза той- мирото не е много при теб, независимо, че си притежател на тамян

151. ИНЕК ИС ХЕКА ПУНТ АНТИУ ЕНИ ИМИ СУ- Именно аз съм владетелят на Пунт, мирото принадлежи на мен

152. ХЕКЕНУ ПЕФ ДЖЕДУ НЕК ИНИ ТЕФ ВУ ПУ УР ЕН ИУ ПЕН –Това хекену, за което каза, че ще ми бъде доставено много е то на този остров

153. хепер ис иуд ка ту ер сет тен ен сеп- Ето ще се случи, че ти ще се разделиш

154.2/3 мак иу пен хеперу ем нуи- с това място и ти никога не ще видиш този остров, той ще се превърне във вълни

154.3/3 АХА ЕН ДЕПЕТ ТЕФ

155.1/2 ИИТИ МИ СЕРЕТ ЕН ЕФ ХЕНЕТ – И тогава този кораб пристигна подобно на предсказаното от него преди.

155.2/2 АХА ЕМИ ШЕМ КУИ – И тогава отправих се аз

156.1/2 редини уи хер хет ка – дадох аз себе си на високо дърво.

156.2/2СИАНИ НЕТИУ ЕМ- ХЕНУ ЕС-Познах тези, който бяха вътре в него.

157.1/2АХА ЕНИ ШЕМ КУИ ЕР СЕМИТ СЕТ- И тогава отправих се аз, за да докладвам това

157.2/2ГЕМЕНИ СУ РЕХ.(У) СЕТ- Намерих го знаещ това

158.1/3АХА ЕН ДЖЕДЕН ЕФ ИНИ –И тогава той ми каза

158.2/3СЕНЕБЕТ(И) СЕП 2 НЕДЖЕС ЕР ПЕР(У) КА-Бъди здрав, бъди благополучен неджес на път към своя дом.

158.3/3 МАК 159.1/3 ХЕРЕДУ КА- Ще видиш ти децата си.

159.2/3 ИМИ РЕНИ НЕФЕРУ ЕМ НИУТ КА – НАПРАВИ ИМЕТО МИ НЕФЕРУ В ТВОЯ ГРАД

159.3/3 МЕК ХЕРЕТИ 160. ПУ ИМЕК –Ето това е искането ми от теб.

161. АХА ЕН РЕДИ ЕНИ УИ ХЕР ХЕТИ АУИ ХАМ(У) ЕМ БАХ ЕФ- И тогава се проснах по корем, ръцете ми бяха молитвено свити пред него.

162. АХА ЕН РЕДИ НЕФ ЕНИ СЕБЕТ ЕМ АНТИУ ХЕКЕНУ ИУДЕНЕБ- И ТОГАВА МИ ДАДЕ ТОЙ ТОВАР ЗА КОРАБА в качеството на миро, хекену, иуденеб

163.ХЕСАИТ ТИШЕПЕС ШААСЕХ МЕСЕДЕМЕТ СЕДУ- хесаит, шасех, черен грим за очи

164.НУ МЕМИ МЕРЕРИТ ААТ НЕТ СЕНЕЧЕР НЕДЖЕХИТ- опашки на жирафи, голямо количество тамян

165. НЕТ АБУ ЧЕСЕМУ ГУФУ КИУ ШЕПЕСЕС НЕБ НЕФЕР-слонова кост, ловни кучета, малки маймуни и всякакви скъпоценни неща.

166.1/2 АХА ЕН АТЕП ЕНИ СЕТ РА ДЕПЕР ТЕН –И тогава натоварих това на този кораб

166.2/2 ХЕПЕРЕН РЕДИТИ УИ ХЕР ХЕТИ ЕР ДУА ЕНЕФ НЕЧЕР АХА ЕН ДЖЕД ЕНЕФ ЕНИ- И се случи след това, когато бях проснат по корем, за да му благодаря, когато той ми каза:

167.2/2 МЕК ТУ ЕР СЕПЕР ЕР ХЕНУ

168.1/3 ен абед 2- ЕТО ЩЕ СТИГНЕШ СТОЛИЦАТА(ще се завърнеш у дома) за 2 месеца

168.2/3 МЕХЕК ГЕНИ КА ЕМ ХЕРЕДУ КА – Ще напълниш обятията си със своите деца.

168.3/3 РЕНЕПИ КА -Ще се подмладиш

169.1/2 ЕМ ХЕНУ КЕРЕСЕТ КА- в своя град и ще бъдеш погребан.

169.2/2 АХА ЕН И ХА КУИ ЕР МЕРИТ-Тогава се спуснах към брега

170.1/2 ЕМ- ХАУ ДЕПЕТ ТЕН- където се намираше този кораб

170.2/2 АХА ЕНИ ХЕР ИАШ ЕН МЕША -И тогава повиках войската

171.1/2 НЕТИ ЕМ ДЕПЕТ ТЕН –която беше на този кораб

171.2/2 РЕДИНИ ХЕКЕНУ ХЕР МЕРИТ ЕН НЕБ ЕН ИУ ПЕН-От брега отдадох възхвала на владетеля на този остров

172.1/2 НЕТИУ ИМЕС ЕР МИТЕТ ИРИ- тези които бяха на кораба сториха същото

172/2 НАТ ПУ ИР(У) ЕН ЕМ ХЕДИ-Отплавахме на север към

173.1/2 ЕР ХЕНУ ЕН ИТИ- столицата на господаря

173.2/2 СЕПЕРЕН ЕН ЕР ХЕНУ-Достигнахме столицата

174.1/2 ХЕР АБЕД 2 МИ ДЖЕДЕТ ЕНЕФ НЕБЕТ- за 2 месеца подобно на всичко казано от него.

174.2/2 АХА ЕНИ АККУИ ХЕР ИЧИ- И ТОГАВА ВЛЯЗОХ ПРИ ГОСПОДАРЯ

175. МЕСЕНИ ЕНЕФ ИНУ ПЕН ИН(У(НИ ЕМ ХЕНУ ЕН ИУ ПЕН-ПРИНЕСОХ МУ ДАРОВЕТЕ, КОЙТО ДО оставих от вътрешността на този остров

176. АХА ЕН ДУА ЕНЕФ ЕНИ НЕЧЕР ХЕФЕТ ХЕР КЕНЕБЕТ ТА ЕР ДЖЕРЕФ-И ТОГАВА той възхвали бога за мен пред Кенбета на земята чак до нейните предели.

177. АХА ЕН(И((РЕДИ КУИ ЕР ШЕМСИУ- и тогава ме издигнаха в шемсиу.

178. САХ КУИ ЕМ (179(ТЕП 200- И ми бяха дадени 200 глави

179. МА УИ ЕР СА САХ.И ТА- Виж ме сега, след като достигнах земя

180.ЕР-СА след всичко

181.1/2 МАИ ДЕПЕТ ЕНИ- което видях и изпитах.

181.2/2 СЕДЖЕМ ЕР КА ЕН 182. И –П послушай ме.

182. МЕК НЕФЕР СЕДЖЕМ ЕН РЕМЕЧ- наистина е добре да се вслушваш в хората

183.1/2 АХА ЕН ДЖЕД ЕНЕФ ЕНИ- И тогава той ми каза

183.2/2ЕМ ИР ИКЕР 184.1/2 ХЕНЕМЕСИ- НЕ постъпвай хитроумно друже мой.

184.2/2 ИН ЕМ РЕДИТ МУ- Нима дават вода на гъската

185.ЕН АПЕД ХЕДЖ ТА ЕН СЕФЕТ – преди земята да се озари, когато ще я заколят с настъпването

186.1/2ЕФ ДУАУ- на утрото.

186.2/2 ИУ ЕФ ПУ ХАТЕФ-доведено е това от начало до край

187.ЕР РЕХУЙ. ФИ МИ ГЕМИТ ЕМ САШ-съгласно намереното написано

188. ЕМ САШ САШ ИКЕР ЕН ДЖЕБАУ ЕФ – в писанието на писаря, който е изкусен със своите пръсти

189.ИМЕНИ СА ИМЕНАА АНЕХ(У(УДЖА(У(СЕНЕБ(У) -Амено, синът на Амени, жив невредим и здрав

ПА ПУ- това е

”Книга на мъртвите” глава

Превод д-р Емил Бузов

Транслитерация Антоанета Петрова

и нека бъде живо името ти на земята, да не изчезне вечно. их

их ренек(рен ка) анех теп та джет ер нехех

ако бъдеш смел и мъжествен

ир кени ка менех ка

бъди господар на сърцето си

нетек неб иб ка

чуй ме, чуй ме сега

седжем уи, седжем уи

бъди господар на сърцето

нетек неб иб ка

и ще имаш пълна власт, чудесна

джед ка усер ка нефер

ще имаш власт, чудесна

джед ка усер ка нефер

над всичко, което може да ти бъде наредено

хер хет неб джеду

както на земята, така и в света подземен

ер та ми уд именет

чуй ме сега, чуй ме сега

седжем уи, седжем уи

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Авдиев, В. И. История на древния Изток. София, Наука и изкуство, 1977, с. 177-198.
2. Адорно, Теодор. Естетическа теория. София, 2002.
3. Арто, Антонен. Театърът и неговият двойник. С., Наука и изкуство, 1999, с. 52–83.
4. Аусландер, Филип. Просто бъди самия себе си: логоцентризъм и различие в теорията на представлението. – Homo Ludens, 2004, № 10, 187–199.
5. Бамес, Годфрид. Човешкото тяло. Учебник по пластична анатомия. С., Труд, 2000.
6. Бамес, Годфрид. Животинското тяло. Учебник по пластична анатомия. С., Труд, 2000.
7. Барба, Еуженио. Антропология на театъра: Първи Хипотези. – Театрален бюлетин, 1981, № 2, 74–96.
8. Барба, Еуженио. Плаващи острови. – Театрален бюлетин, 1984, № 1, 127–153.
9. Барба, Еуженио. Уголеменото тяло. – Homo Ludens, 2005, № 11, 277–295.
10. Барт, Ролан. Въображение на знака, София, 1991.
11. Башлар, Гастон. Поетика и мечтанието, София, 1994.
12. Биаджини, Марио. Извадки от дискусията с Томас Ричардс и Марио Биаджини, проведена във Фестивален и конгресен център – Варна на 8 юни 2004 г. – Homo Ludens, 2004, № 10, 313–324.
13. Богданов, Богдан. Общуване с текста, София, 1992.
14. Браунек, М. Театърът в XX век. С., 1990.
15. Бретон, Андре. Два манифеста на сюрреализма. София, 2000.
16. Брехт, Бертолт. За театъра. С., Наука и изкуство, 1964.
17. Брук, Питър. Избрани произведения. Театър XX век. С., Наука и изкуство, 1978.
18. Брустийн, Роберт, Костов, Камен (превод). Театърът на бунта: Студии за Ибсен, Стриндберг, Чехов, Шоу, Брехт, Пирандело, О'Нийл, Жьоне и др., С., 2001, с. 175-201.
19. Бърк, Едмънд. Философско изследване върху произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото. София, 2001.
20. Бенямин, Валтер. Художествената мисъл и културното самосъзнание. София, 1989.
21. Василиев, Анатолий. Щастлив съм със своя не-театър. – Homo Ludens, 2005, № 11, 49–55.
22. Василиев, Анатолий. Йежи Гротовски и Анатолий Василиев. – Homo Ludens, 2002, № 4-5, 117–139.

23. Вахтангов, Евгений. От бележника. – Homo Ludens, 2006, № 12, 249-261.
24. Вимпел, Йорн. Разговор с актьори от Работен център Йежи Гротовски и Томас Ричардс. – Homo Ludens, 2004, № 10, 324-328.
25. Вихърва, Възкресия. Възкресия Вихърва и Зарко Узунов: Новите технологии ще върнат на театъра Тялото. – Homo Ludens, 2001, № 2-3, 62-68.
26. Гадамер, Ханс-Георг. Текст и интерпретация. – Литературата, 1994, № 1.
27. Гадамер, Ханс-Георг. Истина и метод. Плевен, 1997.
28. Гадамер, Ханс-Георг. Актуалността на красивото, С., 2000.
29. Гачев, Георгий. Съдържателност на художествените форми. С., 1982.
30. Гордън, М. Биомеханиката на Мейерхолд. – Homo Ludens, 2004, № 10, 164–187.
31. Гротовски, Йежи. Към беден театър. – Театрален бюлетин, 1984, № 2-4.
32. Гротовски, Йежи. За практикуването на романтизма. От театралната трупа до изкуството като движение. Упражнения. Театър и ритуал. Действието е буквално. Оголеният актьор. – Театър, 1999, № 3-4, 2-35.
33. Гротовски, Йежи. Йежи Гротовски и Анатолий Василиев. – Homo Ludens, 2002, № 4-5, 117–139.
34. Гротовски, Йежи. Неозаглавен текст на Йежи Гротовски, подписан в Понтедера, Италия, 4 юли, 1998 г. – Homo Ludens, № 10, 315-318.
35. Дейвид, Розали. Древен Египет- религия, митология, история. С., Колибри, 2004
36. Дерида, Жак. Гласът на феноменът. С., 1996.
37. Дерида, Жак. Писмеността и различието. С., Наука и изкуство, 1998 – Театърът на жестокостта и закриването на представлението
38. Дидро, Дени. Парадокс на актьора. С., Наука и изкуство, 1981
39. Димитрова, Румяна. Основни предизвикателства пред актьора на XX век. – Homo Ludens, 2005, № 11, 230–239.
40. Добрев, Чавдар. Реализмът на Вахтангов. С., Наука и изкуство, 1967.
41. Екзюпери, Антоан. Малкият принц. Земя на хората. С., Народна младеж, 1979.
42. Еко, Умберто. Как се пише дипломна работа. С., Александър Панов, 1999.
43. Еко, Умберто. Трактат по обща семиотика. С. 1993.
44. Еко, Умберто. Интерпретация и свръхинтерпретация. С., 1997.

45. Зарили, Филип. За работата на актьора. – Homo Ludens, 2009, № 14, 97-115.
46. Игнатов, Сергей. Островът на изобилието. – Пулс, 1983, № 9.
47. Игнатов, Сергей. Опит за нова интерпретация на древноегипетската „Приказка за претърпелия коработрушение“. – Във: Митология, изкуство, фолклор. 1988, № 3, 146-175.
48. Игнатов, Сергей. Слово и изображение в Древен Египет. – Религия и култура, 1991, № 1.
49. Игнатов, Сергей. Името на змея в древноегипетската приказка за коработрушенец – Античност и хуманитаристика, 2001, 36-40.
50. Игнатов Сергей. С. Древноегипетското "учение за контрола над сърцето" според „Приказка за претърпелия коработрушение“ - Анали, 2000, № 3-4, 26-30.
51. Игнатов, Сергей. „Рудникът на господаря“ и „Великата зеленина“ в Ермитажен папирус 1115, 23-25 – Във: годишник на Департамента за средиземноморски и източни изследвания“, НБУ, 2004, т. 2
52. Игнатов Сергей. „Червеният ред“ в древноегипетската приказка за коработрушенец. – Във: Годишник на Департамента за средиземноморски и източни изследвания, НБУ, 2002, т. 1.
53. Игнатов 2004: Игнатов, С. Източната пустиня и мореплаването в Червено море в епохата на Средното царство. – Във: Годишник на Департамента средиземноморски и източни изследвания. НБУ, 2004, т. 2, 249-255.
54. Игнатов 2004: Игнатов, Сергей. Египет на фараоните. С., 2004.
55. Игнатов 2004: Игнатов, Сергей. Папирусът не расте на скала. С., 2004.
56. Игнатов, Сергей. Морфология на класическия Египет. С., 2009.
57. Йотова, Камелия. Историите ни в действие или за Playback театъра. С., Август, 2007.
58. Йорданов, Красин. Психо-физически подходи в гласово-говорното възпитание на актьора, С., Аб Издателско ателие, 2007, 130-173.
59. Йорданов, Николай. Оголването на актьорския почерк. – Homo Ludens, 2009, № 14, 123-135.
60. Кантор, Т. Връщане от ада. Актьорът „Дибук“. Методът на Станиславски според Кантор. Независим театър. Multipart. Манифест 1970. Театър Happening. Малък манифест. Нулевият театър. Театърът на смъртта. – Театър, 2000, № 3-4.
61. Кариер, Жан-Клод. Театърът е лекарство против самотата. – Homo Ludens, 2002, № 4-5, 139-143.
62. Келдър, Питър. Пет древни тибетски ритуала. С., Скорпио, 2005.
63. Килам, Кристофър. Петимата тибетци. С., Скорпио, 2004.

64. Кирби, Майкъл. За отсъствието и наличието на актьорска игра в представлението. – Homo Ludens, 2004, № 10, 199-219.
65. Книга на мъртвите на древните египтяни. София. Наука и изкуство, 1982.
66. Коланкевич, Лешек. Театър, който спасява. – Театър, 1999, № 3-4, 39-40.
67. Кортенска, Мирослава. Културен вертикал. С., Епсилон, 1998, 280-287, 318-328.
68. Кортенска, Мирослава. Културен компас. Д-р Иван Богоров, 2006, с. 300-325.
69. Крейг, Гордън. Избрани произведения. С., Наука и изкуство, 1987.
70. Кристи, Г. Възпитание на актьора по школата на Станиславски. С., Наука и изкуство, 1979.
71. Кръстева, Олга. Театърът през вековете. С., Отечество, 1980, с. 7-9.
72. Леков, Теодор. Религията на Древен Египет. С., Изток-Запад, 2007.
73. Леков, Теодор. Литанията на Рє. С., Изток-Запад, 2004.
74. Лиотар, Жан-Франсоа. Постмодерната ситуация. С., Наука и изкуство, 1996.
75. Маклуън, Маршал. От клишето към архетипа. – Homo Ludens, 2003, № 8-9, 278-303.
76. Маранка, Б. „Гората” като архив. Уилсън и интеркултурализмът. – Homo Ludens, 2006, № 12, 72-79.
77. Марианова М. Бележки върху отношението между пърформанса и постмодерната театралност. 2006; текста е представен на третата младежка научна конференция на института за изкуствознание към БАН
78. Мейерхолд, Всеволод. Статии, писма, речи. С., Наука и изкуство, 1984.
79. Небенцал, Мишел. Театър и антропология – Homo Ludens, 2003, № 8-9, 309-316.
80. Немирович-Данченко, Владимир. Раждането на новия театър. С., Наука и изкуство, 1989.
81. Николова, И. Проблеми на межкултурните различия и межкултурния обмен. – Homo Ludens, 2006, № 12, 85–95.
82. Николова, Камелия. Другото име на модерния театър. С., Св. Климент Охридски, 1995; с. 70-87.
83. Николова, Камелия. Експресионистичният театър и езикът на тялото. С., Св. Климент Охридски, 1995, с. 7-9; с. 93-133.
84. Николова, Камелия. Театър-уъркшоп: Брехт и английският театър. – Homo Ludens, 2002, № 11, 239-250.
85. Николова, Румяна. Дулистичното битие на актьора. – Homo Ludens, 2009, № 14, 115-123.

86. Николова, Румяна. Актьорският тренинг през XX век. С., Проф. Петко Венедиков, 2007.
87. Поркола, Й. Разговор с актьори от Работен център Йежи Гротовски и Томас Ричардс. – Homo Ludens, 2004, № 10, 324-327.
88. Проп, Владимир. Исторически корени на вълшебната приказка. С., Прозорец, 1995.
89. Проп, Владимир. Морфология на приказката. С., Захари Стоянов, 2001.
90. Райнова, В. Приближаване към Михаил Чехов. – Гестус, 1990, № 9-10; 106-133.
91. Райнхард, Макс. Театърът – идеал и действителност. С., Наука и изкуство, 1996.
92. Рикьор, Пол: Живата метафора, София 1994.
93. Рикьор, Пол. Прочети. София, 1996.
94. Ричардс, Томас. Извадки от дискусията с Томас Ричардс и Марио Биаджини, проведена във Фестивален и конгресен център – Варна на 8 юни 2004 г. – Homo Ludens, 2004, № 10, 318-324.
95. Симонов, Рубен. С Вахтангов. С., Наука и изкуство, 1969.
96. Станиславски, К.С. Работа на актьора върху ролята. С., Наука и изкуство, 1960.
97. Станиславски, К.С. Моят живот в изкуството. С., Наука и изкуство, 1976.
98. Станиславски, К.С. Работа на актьора над себе си, С., Наука и изкуство, 1981.
99. Станиславски, К.С. Мисли за театъра: извадки от бележниците. 1898-1936. – Театър, 1983, № 1, 59-91.
100. Стейтс, Бърт О. Присъствието на актьора. Три феноменологични модела. – Homo Ludens, 2005, № 11, 205-230.
101. Сонди, Петар. Теория на модерната драма. С., 1990, 78-89.
102. Сосюр, Фердинанд дьо. Курс по обща лингвистика. С., 1992.
103. Стефанова, Аглика. Свидетели ли сме на раждането на нов театър. С., 2003.
104. Страсбург, Лий. Мечта за страст – Развитие на метода. – Театрален бюлетин, 1988, № 4, 125-155; 151-224.
105. Сузуки, Т. Културата е тялото. – Homo Ludens, 2006, № 12, 63-72.
106. Таиров, Александър Яковлевич. За театъра. С, Наука и изкуство,
107. Театрален фестивал „Варненско лято“ 96/4; бюлетин; 10.06.1996
109. Темкин, Реймонд. Уточняване на позициите. – Театър, 1999, № 3,4 43-49.

110. Терзиев, Асен. Театралността между изкуственост и автентичност. – Homo Ludens, 2005, № 11, 107-113.
111. Узунов, Зарко. Възкресия Вихрова и Зарко Узунов: Новите технологии ще върнат на театъра Тялото. – Homo Ludens, 2001, № 2-3, 68-72.
112. Флашен, Л. Светът се прощава с Йежи Гротовски. – Театър, 1999, № 3,4, 40-43.
113. Фол, Александър. Всеки вижда това, което знае. – Анали, 2000, № 3-4.
114. Фолкнър, Реймънд. Кратък средноегипетски речник. С., Ах-Ба-Ка, 2008.
115. Фрейденберг, Олга. Поетика на сюжета и жанра. С., Захари Стоянов, 2001.
116. Фройд Зигмунд. Въведение в психоанализата. С., Наука и изкуство, 1990.
117. Чехов, Михаил. За техниката на актьора. – Гестус, 1990, № 9/10, 133-245.
118. Шехнер, Ричард. Ритуалът и неговото бъдеще. – Homo Ludens, 2001, № 2-3, 180-221.
119. Якимова–Фурнаджиева, Аделаида. Физическа подготовка на актьора за работа; Алтернативни принципи и техники. Русе, Авангард принт, 2006, 102-144.
120. Якобсон, Роман. Езикът на поезията. София, 2000.
121. Уикипедия
122. Википедия
123. Пьер Монте Египет Рамсесов, Москва „Наука” Главная редакция восточной литература, 1989; 292-297
124. Петровский, Н.С. Введение в йероглифику лексику и очерк грамматики средноегипетского языка. Л., Издательство Ленинградского университета, 1958.
125. Сказка о потерпевшем кораблекрушение - перевод Максимов, Шерковой, Рак, Кацнельсона
126. Станиславский, К.С. Собрание сочинении в восьми томах. М., Искусство, 1961
127. Barba, E. Savarese, N. An oritionary of theatre antropology. The secret art of the performer. 1991
128. Gardiner, A.(1957) Egyptian Grammar. London., Being an Introduction to the Study of Hieroglyfyphs.
129. E. Drioton, Le drame sacre dans l antique Egypte in le Flambeli(Brussels), Jan 1929; 1-13; преводач Даниела Гил де Майол
130. E. Drioton, La question du theatre egypten in Comptes rendus de L Academies 131. Insruktions et Belles – Lettres ; 1954; 51-63; преводач Даниела Гил де Майол
132. Ziegler Cristiane, Thames& Hudson, The Pharaohs

133. Casson Lionel; The Horizon book of daily life in ancient Egypt]
134. Reeves Nicholas; The complete Tutankhamun. The King; the Tomb; The Royal treasure
135. Richards, T At work with Grotowski on physical actions. 1995
136. Rose- Mane&Rainer Hage, Egypt. People- Gods- Pharaohs
137. Shaw Ian &Paul Nichalson; The dictionary of ancient Egypt; the British museum
138. Shaw Ian; Ancient Egypt; the Oxford history
139. Suys E., Le genre dramatique dans L Egypte encienne in revue de questions scientifiques, ive serie, tome XXV; 437; преводач Даниела Гил де Майол
140. The Quest for immortality tresures of Ancient Egypt
141. The seventy great mysteries of ancient Egypt
142. The monuments of ancient Egypt
143. Fairman, H. W. The triumph of horus, an ancient egyptian sacred drama, 1974; преводач Даниела Гил де Майол
144. Walle; B. Van de Walle, Les origines egyptiennes du theatre dramatique in Chronique d Egypte s; 1930; 37-50; преводач Даниела Гил де Майол
145. Walle; B. Van de Walle a propos dun drame egyptien in Chronique d Egypte s; 1930; 214-218; преводач Даниела Гил де Майол